



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

발터 벤야민의 멜랑콜리론

- 『독일 비애극의 원천』을 중심으로 -

2017년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

백 수 향

발터 벤야민의 멜랑콜리론

- 『독일 비애극의 원천』을 중심으로 -

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2017년 5월

서울대학교 대학원

미 학 과

백 수 향

백수향의 석사 학위논문을 인준함

2017년 6월

위 원 장 이 정 환 (인)

부 위 원 장 이 해 완 (인)

위 원 신 혜 경 (인)

국 문 초 록

이 논문은 발터 벤야민의 『독일 비애극의 원천』(1928, 이하 『비애극』)을 중심으로 그의 멜랑콜리 개념의 의미를 밝히는 것을 목표로 한다. 이를 위해 이 논문은 『비애극』의 중심제재인 비애극(Trauerspiel)이 17세기의 멜랑콜리적 상황에 의해 형성 및 수용됐다는 인식 하에서, 벤야민의 비애극 분석에 나타난 멜랑콜리의 속성을 확인한다. 이로써 귀결되는 그의 멜랑콜리는 슬픔(Trauer-)과 유희(-Spiel)의 긴장을 내포하는 변증법적 이념으로, 오늘날 종종 우울증과 동일시되곤 하는 멜랑콜리 개념에 대한 논의를 슬픔과 우울 너머로 확장시킨다.

벤야민은 바로크 시대 연극으로부터 당대의 슬픔 및 그 슬픔의 연극적 표현을 포착하면서 이에 대한 분석을 통해 멜랑콜리의 윤곽을 그린다. 벤야민이 비애극을 경유하여 보여주는 멜랑콜리적 슬픔은 ‘종말론적 세계관’과 ‘피조물로서의 자기 인식’ 그리고 그러한 인식들로 인한 ‘목적론적 지향성의 폐기’를 주된 내용으로 한다. 그런데 벤야민의 멜랑콜리가 이처럼 인간 존재로서는 극복 불가능한 절대적 슬픔을 함의함에도 불구하고, 이 개념이 허무주의적 우울로 귀결되는 것은 아니다. 오히려 그가 그러한 사태를 강하게 비판했다는 점을 근거 삼아, 이 논문은 멜랑콜리에 관한 벤야민의 사유 속에서 일종의 전환점을 발견해야 할 필요성을 제기한다.

이 논문이 벤야민의 논의에서 강조하고자 하는 지점은 바로크의 슬픔들이 연극을 통해 제시되었다는 점, 멜랑콜리적 슬픔이 유희 활동을 통해 드러났다는 점이다. 벤야민에게서 유희란 현실과 다른 것들을 상상하는 일이며, 곧 『비애극』의 맥락에서는 멜랑콜리적 슬픔을 배제한 인간의 불가능성 너머를 간접적이고 가상적으로나마 확인하는 일이다. 그런데 강렬한 현실 의식을 가지고 있었던 바로크 사람들에게 이 유희라는 상상적 작용은 그 유희조차 현실 위에서 수행됨을 인지한 채로 이루어진다. 따라서 바로크에서 유희는 현실로부터 발생한 슬픔을 거스르는 것이 아니라 오히려 그 슬픔을 반성적으로 깨닫게 하는 활동이다. 즉 『비애극』에서 유희는 단지 멜랑콜리적 슬픔에 수반되는 사후적 행동이라기보다 그 슬픔을 지속시키는 멜랑콜리의 한 계기로 확인된다.

이에 이 논문은 벤야민의 멜랑콜리를 ‘변증법적 멜랑콜리’라고 규정하면서 변증법의 두 계기로 ‘슬픔’과 ‘유희’를 상정한다. 이때 유의할 점은 벤야민에게서 변증법의 두 계기는 종합으로 수렴하지 않는다는 사실이다. 벤야민이 스스로 “정지 상태의 변증법(Dialektik im Stillstand)”이라 칭한 그의 변증법적 사유 속에서 두 계기는 그것들이 이루는 매 순간의 이미지들로 포착된다. 즉 벤야민의 멜랑콜리는 ‘슬픔’과 ‘유희’가 어느 한쪽으로 치우치지 않고 서로 간의 긴장을 유지한 채 상호작용하는 사태로 드러난다.

이러한 벤야민의 멜랑콜리 이론은 우리에게 멜랑콜리 개념사에 대한 하나의 효과적인 이해 방식을 제공한다. 멜랑콜리 개념은 고대부터 현대에 이르기까지 철학·종교학·미학·심리학·병리학 등의 영역을 망라하는 다양한 내포를 함의해왔다. 이 개념에 대한 서술들은 양가적 구도를 형성한 채 서로 보완하기도 하고 충돌하기도 하면서 오랫동안 사람들에게 흥미와 혼란을 불러 일으켜왔다. 이와 같은 상황에서 벤야민의 논의는—양가적 계기들의 상호작용을 중심으로 한다는 점에서—그간의 혼란을 해소시킬 수 있는 통찰력 있는 멜랑콜리 개념을 정초한다.

나아가 이 이론은 특정 시대에 대한 이해를 확장시키거나 개념사적 통찰을 가져다주는데 그치는 것이 아니라 오늘날 우리에게도 시사점을 남긴다. 벤야민에게 있어 철학은 언제나 삶의 현상들에 대한 본질적 이미지, 즉 ‘이념’을 대상으로 하며, 『비애극』 역시 ‘멜랑콜리 이념’에 대한 저작으로 파악된다. 따라서 벤야민의 멜랑콜리 이론은 한 철학자가 과거의 멜랑콜리적 현상들을 토대로 포착해 낸 일종의 진리 내용으로서, 참된 삶의 방식으로서 제안된다. 벤야민의 멜랑콜리 이론에 대한 고찰과 함께 우리는 오직 슬픔을 중심으로만 멜랑콜리를 바라보는 단편적 이해를 넘어설 뿐만 아니라, 슬픔을 견지하는 중에서도 창조적 긍정성에 도달하는, 또한 그러한 창조적 역량을 통해 슬픔을 계속할 수 있는 삶의 이정표를 얻게 될 것이다.

주요어 : 발터 벤야민, 멜랑콜리, 비애극, 슬픔, 유희, 변증법, 바르크

학번 : 2014-22262

일 러 두 기

논문에서 인용된 벤야민 전집은 다음과 같은 약호로 표기하고, 권수와 쪽수를 함께 적는다. 『독일 비애극의 원천』(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*)에 해당되지 않는 구절의 경우, 글의 제목을 “ ” 안에 병기하였다.

Walter Benjamin

GS *Gesammelte Schriften*, Bd. I~VII, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981~1991.

번역은 직접 하였으며, 이때 참조한 국역본과 영역본은 참고문헌에 밝혀둔다.

목 차

국문초록	i
일러두기	iii
들어가는 말	1
I. 예비적 고찰	9
1. 멜랑콜리 개념사	9
2. 개념사적 연속성 속에서 벤야민 멜랑콜리의 고찰	14
1) 시대적 고찰: 바로크 멜랑콜리	16
2) 형식적 고찰: 이념으로서의 멜랑콜리	24
II. 바로크 멜랑콜리: 비애극의 ‘슬픔’ 분석	32
1. 비애극의 정의 및 범주	32
2. 멜랑콜리의 속성들	39
1) 파국으로서의 세계	41
2) 피조물로서의 고통	45
3) 목적론적 질서의 폐기	51
4) 파편적 제시	56
3. 문제제기: 멜랑콜리는 슬픔으로 귀결되는가?	60
III. 바로크 멜랑콜리의 전환: 비애극의 ‘유희’ 분석	64
1. 벤야민의 유희 개념	64
2. 멜랑콜리 속성들의 유희적 변형	68
1) 유희공간으로서의 세계	68
2) 피조물의 유희적 회복	71

3) 사물질서에 대한 충실성	74
4) 폐허의 구축	77
3. 변증법적 멜랑콜리: 슬픔(Trauer-)과 유희(-Spiel)의 변증법	80
나가는 말	84
참고문헌	88
참고도판	93
Abstract	94

들어가는 말

이 논문은 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)의 『독일 비애극의 원천』(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, 이하 『비애극』)을 중심으로 멜랑콜리(Melancholie) 개념의 의미를 밝히고자 한다. 이를 위해 이 논문은 『비애극』의 중심제재인 비애극(Trauerspiel)이 17세기의 멜랑콜리적 상황에 의해 형성 및 수용됐다는 인식 하에서, 벤야민의 바로크 비애극 분석에 나타난 멜랑콜리의 속성을 확인한다. 이로써 귀결되는 벤야민의 멜랑콜리는 슬픔(Trauer-)과 유희(-Spiel)의 긴장을 내포하는 변증법적 이념으로, 멜랑콜리에 대한 논의를 슬픔과 우울 너머로 확장시킨다.

멜랑콜리란 무엇인가? 오늘날 이 단어는 곧잘 질병에 가까운 것으로 이해되지만, 본래 멜랑콜리는 고대부터 현대에 이르기까지 오랜 시간에 걸쳐 다양한 내용들을 함의해왔다. 고대 병리학이 상정하는 네 가지 체액 중 하나인 ‘검은 담즙(μελαγχολία)’을 어원으로 삼는 이 용어는, 19세기 정신의학에 의해 우울증이라는 하나의 심인성 질환으로 단순화되기 전까지, 병리학적 의미에 그치지 않고 철학·종교학·미학·심리학 등의 영역에서 다양한 함의를 내포하는 것으로 이해되었다. 이러한 의미들은 서로를 보완하기도 하고 서로 충돌하기도 하며, 사람들에게 흥미와 혼란을 동시에 불러일으켰다. 최근 관련 학자들은 그러한 과거의 의미들에 관심을 기울이고 있다. 이들은 멜랑콜리와 우울증의 단순한 동일시를 해소하는 것을 일차적 과제로 삼고 있으며, 나아가서는 멜랑콜리의 폭넓은 의미망을 효과적으로 설명할 수 있는 방법을 모색한다. 이러한 맥락에서 특히 벤야민의 『비애극』은 멜랑콜리에 대한 주목할 만한 현대의 연구서로 간주된다. 이 저작은 그간의 멜랑콜리 개념이 품고 있는 맥락을 간직하면서도, 벤야민 특유의 변증법적 사유방식 하에서 멜랑콜리를 새롭게 정초하기 때문이다.

그러한 연구를 위해 벤야민이 분석 대상으로 설정한 것은 17세기 바로크 시대 연극인 비애극이다. 바로크 시대는 통상 “파국의 이념(Idee der Katastrophe)”으로 특징지어진다. 당시는 수차례의 전쟁과 종교분쟁, 기아와 질병, 시민폭동, 경제공황 등 온갖 문제들이 일제히 더해진 아주 절망적인 상태였다. 그리고 벤

야민이 보기에 연극은—“세계가 곧 무대(theatrum mundi)”라는 바로크적 상투어에서 알 수 있듯—바로크 시대의 혼란한 세계와 그를 목도하는 사람들의 마음 상태를 충실하게 담고 있는 예술 양식이었다. 이에 벤야민은 비애극에서 당대의 슬픔과 그 슬픔이 예술로 나타나는 방식을 읽어내면서, 이에 대한 분석을 통해 멜랑콜리의 윤곽을 그려내고 있다.

이러한 벤야민의 멜랑콜리 이론은 멜랑콜리에 대한 새로운 논의를 던질 뿐만 아니라, 벤야민의 사유 전반에 가까이 다가가는 길을 열어주는 것이기도 하다. 벤야민이 스스로 밝혔듯이, 멜랑콜리는 그와 그의 철학을 설명하는 핵심적 모티프기 때문이다.¹⁾ 그의 자전적 글들은 물론이고 예술·비평·역사·모더니티 등에 관한 그의 저술들 다수는 멜랑콜리를 토대로 삼고 있다.²⁾ 그리고 『비애극』은 벤야민이 멜랑콜리를 직접적으로 설명하고 그 개념을 정립한 유일한 단행본으로서 연구의 의미를 갖는다.³⁾

- 1) 벤야민은 유년을 회고한 단편 「아게실라우스 산탄데르」(“Agesilaus Santander”, 1933)에서 자신이 “망설임과 지연의 별, 즉 느리게 공전하는 토성의 영향 아래 태어났다.”고 언급한 바 있다. 토성은 검은 색깔로 인해 서구 점성술에서 검은 담즙, 즉 멜랑콜리를 상징한다.(GS VI, S. 521.) 벤야민의 이러한 성격은 유년에 한정되지 않는다. 한나 아렌트(Hannah Arendt)는 벤야민이 “사악한 술책”을 부리는 “작은 곱사등이”와 언제나 함께 있었다고 묘사하면서, 벤야민이 자신의 일생 동안 겪었던 실패들로 인해 늘 불운의 예감을 지니고 있었음을 증언한다.(『어두운 시대의 사람들』, 홍원표 역, 인간사랑, 2010, 225쪽.)
- 2) 많은 연구자들이 벤야민의 저술과 멜랑콜리 간의 관련성을 주장한다. 가령 수전 손택(Susan Sontag)은 벤야민이 보들레르(Charles Baudelaire), 프루스트(Marcel Proust), 카프카(Franz Kafka), 크라우스(Karl Kraus), 클레(Paul Klee), 발저(Robert Walser) 등의 작가들에게서 그리고 19세기의 파리에서 본 것이 멜랑콜리였다고 서술한다. 또한 그는 벤야민의 『아케이드 프로젝트』(*Das Passagen-Werk*, 1982)를 두고 “이 책이 멜랑콜리 이론에 얼마나 많이 의존하고 있는지를 파악하지 못하면 이를 온전히 이해할 수 없다”고 언급한다.(*Under the Sign of Saturn*, Vintage Books, 1981, pp. 110~111.) 이와 유사한 견해를 밝힌 수전 벅-모스(Susan Buck-Morss)는 “슬프고 멜랑콜리한” 벤야민의 저술들의 목록에 『일방통행로』(*Einbahnstraße*, 1928)를 추가한다.(*The Dialectics of Seeing*, MIT Press, 1989, p. 18.)
- 3) 다음 단편들이 『비애극』의 예비 작업으로 알려져 있다. 「비애극과 비극」(“Trauerspiel und Tragödie”, 1916), 「비애극과 비극에서 언어의 의미」(“Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”, 1916), 「켄타우로스」(“Der Centaur”, 1917), 「운명과 성격」(“Schicksal und Charakter”, 1919), 「칼데론의 『가장 큰 괴물 질투』와 헤벨의 『헤롯과 마리암네』」(“»El mayor monstruo los celos« von Calderon und »Herodes und Mariamne« von Hebbel”, 1923). 한편 『비애극』 출간 이후의 몇몇 저작들에서 멜랑콜리 개념에 대한 벤야민의 규정을 간접적으로나마 확인할 수 있다. 그는 「좌파 멜랑콜리」(“Linke Melancholie”, 1931)에서 멜랑콜리의 비판적 형태인 좌파 멜랑콜리를, 「보들레르의 몇 가지 모티브에 대하여」(“Über einige Motive bei Baudelaire”, 1939)에서 바로크 멜랑콜리의 근대적 변형인 영웅적 멜랑콜리(Melencolia illa heroica)를 설명한다.

그러나 이러한 중요성에도 불구하고 벤야민의 멜랑콜리 이론을 명확히 파악하기란 쉽지 않다. 파편적이고 단속적(斷續的, intermittierend)으로 전개되는 특유의 사유·서술구조와, 일반화나 분류적 사고를 거부한 채 개념들의 성좌(Konstellation) 구조 속에서 진리를 포착하려는 그의 철학적 방법론이 『비애극』의 독해를 몹시 까다롭게 만들기 때문이다. 여기 더해—가령 ‘슬픔’과 ‘익살’처럼—양립 불가능해 보이는 개념들의 공존은 이 저작을 읽는 동안 혼란을 야기한다. 『비애극』은 그 난해함 탓에 국내외를 막론하고 오늘날에도 여전히 벤야민의 주요 저작 중 비교적 낯선 것으로 남아 있다. 더욱이 국내의 경우, 세부 주제에 초점을 맞춘 몇 편의 논문들이 있을 뿐 정작 이 책의 중심 논의 대상인 멜랑콜리와 비애극을 다각도로 분석한 경우는 찾아보기 어렵다.⁴⁾

다행히 영어권에서는 1990년대 이후 벤야민의 초기 저술에 대한 연구가 본격화되면서, 『비애극』을 다룬 2차 저작도 여러 권 출판되었다. 이들에게서 『비애극』은 일차적으로 「독일 낭만주의의 예술비평 개념」(“Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, 1920)과 「괴테의 친화력」(“Goethes Wahlverwandtschaften”, 1924)을 잇는 비평 이론서이자 그 실천의 결과물로 간주되지만,⁵⁾ 그렇다고 해서 『비애극』의 연구가 문예학의 영역에만 한정된 것은 아니다. 미학·역사철학·종교철학·예술철학·언어철학의 범주를 가로지르며 전개되는 『비애극』의 내용은—단지 어떤 비평 이론을 적용해 보인 개별 사례라기

4) 국내의 경우 2000년대 들어서야 『비애극』의 번역 및 연구가 진척됐다. 연구자들 중에서도 김유동은 벤야민이 제시한 비애극의 특징들을 개별 작품 사례와 연결시키는 작업을 활발히 수행해왔으며, 고지현은 주로 주권 이론과 바르크 담론에 집중하여 세밀한 해석을 내놓았다. 한편 학위논문으로는 임석원의 「발터 벤야민의 알레고리 개념 연구: 『독일 비극의 원천』을 중심으로」(2003)와 이경진의 「제발트 문학에 나타난 멜랑콜리 연구: 발터 벤야민의 멜랑콜리적 역사철학을 중심으로」(2008)가 『비애극』을 다룬 바 있다. 이들 논문은 각각 벤야민의 알레고리와 제발트의 멜랑콜리를 주제로 삼고 있지만 일부 장에서 벤야민의 멜랑콜리 개념을 설명한다. 임석원은 벤야민의 멜랑콜리적 주체가 절망적 사태를 관조한다는 점을 강조하면서, 이로부터 알레고리 작가의 모습을 발견한다. 이경진은 제발트 연구의 예비적 작업으로 벤야민의 멜랑콜리를 분석하는데, 여기서 멜랑콜리적 주체는 몰락하는 역사 속에서 죽고 버려진 것들을 구제하는 자로 나타난다.

5) “『비애극』은 그의 박사학위 논문에서 선취된 비평적 원리들을 정교화하고 다듬은 모범적이고 내재적인 비평으로서 집필됐다.”(Graeme Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Polity, 2002, p. 58.) 또는 『비애극』을 「잡지 소개: 새로운 천사」(“Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus”, 1922)에서 수립한 비평 강령의 적용 사례로 밝힌 몸메 브로더젠(Momme Brodersen)의 전기적 저술을 보라. (『발터 벤야민』, 이순에 역, 인물과사상사, 2007, 125~126, 150~151쪽.)

보다, 비평을 통해 드러난 일종의 “진리 내용”으로서,⁶⁾ 즉—삶에 대한 본질적 성찰로서 그 자체로 주목받았고, 많은 『비애극』 연구들은 이 진리 내용을 구체적으로 서술하는 것을 목표로 삼는다.

연구자들이 각기 초점을 달리하는 가운데,⁷⁾ 펜스키(Max Pensky)와 퍼버(Illit Ferber)는 『비애극』이 제시하는 진리 내용의 중심에 멜랑콜리를 위치시킨다. 펜스키에게 멜랑콜리 개념은 신의 부재에 대한 ‘절망’이자 그 ‘절망을 통해 지속되는 기대’로 설명되는데,⁸⁾ 그가 보기에 이러한 상태는—“왜 많은 예술가들은 멜랑콜리한가”라는 오랜 질문에 답하면서—창조적 인간의 본성에 대한 인류학적 통찰을 이룬다.⁹⁾ 멜랑콜리를 특정 집단 혹은 특정한 삶의 태도가 갖는 근본적 양태로 상정하는 것은 퍼버의 경우도 마찬가지다. 퍼버에게 멜랑콜리는 “우울, 낙담, 고독”과 “심오함, 창조성, 천재성의 격발”¹⁰⁾ 등을 두루

6) 벤야민이 「괴테의 친화력」에서 밝히다시피, 그의 비평이론의 핵심은 개별 작품의 “사실 내용” 속에 은폐되어 있는 “진리 내용”을 비평을 통해 드러내는데 있다(GS I, S. 125~126). 그리고 이때 진리란 사태에 대한 진정한 앎, “경험의 본질을 각인하는 힘”(GS I, S. 216)이다. 달리 말해, 벤야민이 『비애극』을 포함한 자신의 비평적 저술들을 통해 밝히고자 한 것은 어떤 특정한 개별자나 개별자들의 집합이 아니라 그것들을 통해 그려지는 보다 본질적 이미지, 즉 이념(Idee)이다. ‘이념으로서의 멜랑콜리’에 관해서는 이 논문의 I 장 2절에서 논의한다.

7) 영어권에서 출판된 『비애극』의 주요 선행 연구들을 중심 주제에 따라 다음과 같이 분류할 수 있다.

① 비애극이 나타내는 마음 상태로서 멜랑콜리를 분석한 경우: Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, Massachusetts University Press, 1993; Illit Ferber, *Philosophy and Melancholy*, Stanford University Press, 2013; Kristina Maria Ottolina Hagstrom, “Melancholy Traces: Performing the Work of Mourning”, California University, 2016. ② 비애극의 언어적 형식인 알레고리를 분석한 경우: Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, Vol. 12, 1980. ③ 비애극의 시대적 배경으로부터 모더니티와 바로크 개념을 분석한 경우: Christine Buci-Glucksmann, *Baroque reason*, trans. by Patrick Camiller, Sage Publications, 1994; Jane O. Newman, *Benjamin's Library*, Cornell University Library, 2011 ④ 연극·매체이론의 관점에서 비애극에 나타난 새로운 재현 양식을 분석한 경우: Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation*, The Johns Hopkins University Press, 1991; Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, 2004; Joseph Cermatori, “Traditions of the Baroque: Modernist Conceptual Stagings Between Theory and Performance”, Columbia University, 2016.

8) “멜랑콜리는 신의 구원 능력에 대한 믿음을 가장 최대도로 제거하는 한, 그리고 그 대신에 신의 잔혹한 부재에 대한 세속적 스펙터클에 완전히 사로잡히는 한, 메시아적 내용을 성취해낸다. 멜랑콜리적 마음 상태의 강렬함과 끈질김은 언제나 신의 부재라는 부정적 공간 속에서 기술된다. 멜랑콜리는 강렬한 슬픔과 절대적 행복, 혹은 절망과 유토피아적 기대가 변증법적으로 가까워지는 토대다.”(Pensky, op. cit., p. 107.)

9) Ibid., pp. 32~33.

10) Ferber, op. cit., p. 2.

포괄하는 ‘철학자의 본질적 마음 상태’¹¹⁾다. 이들의 연구는 공통적으로 멜랑콜리 개념이 양가적 사태를 수반한다는 사실을 규명하면서, 오늘날 대개 슬픔·우울·무기력만을 연상시키는 멜랑콜리가 역사상 예술적·철학적 창조성과도 긴밀하게 연관되어왔다는 사실을 재고한다는 점에서 현재적 가치를 지닌다. 또한 이 작업들은 멜랑콜리를 벤야민 사유의 중핵으로 끌어올리고 그 사유 속 멜랑콜리의 역할을 고찰하면서, 벤야민의 철학에 대한 보다 깊은 이해를 가능케 했다는 점에서 의의가 있다.¹²⁾

그런데 이러한 성취에도 불구하고, 여전히—특유의 양가성을 가능케 만드는—멜랑콜리 개념의 내적 구조는 충분히 해명되지 못한 듯하다.¹³⁾ 벤야민 멜랑콜리의 “변증법적” 성격을 포착하고 그 구조의 핵심으로 구성 요소들 간의 “긴장”을 역설한 펜스키의 제안은 가장 설득력 있는 것이지만,¹⁴⁾ 그는 변증법적 구조의 양극으로 ‘기대’와 ‘절망,’ ‘메시아적 구원’과 ‘세속적 파국’ 등을 내세우면서 『비애극』에 관한 한 가지 중요한 질문을 피해간다. 벤야민은 멜랑콜리 개념을 왜 하필 비애극이라는 특정 예술 영역을 경유하여 설명하는가?

이에 본 논문은 펜스키의 선행 연구를 따라 벤야민의 멜랑콜리 이론을 변증

11) “이 책은 (...) 멜랑콜리를 철학적 드러냄의 근본적 기분으로 확립하기를 제안한다. 이 책은 멜랑콜리의 주관적 본성으로의 끌림은 차치한 채로, 그간 감춰져 온 멜랑콜리적 기분의 흔적을 형이상학과 존재론의 구조 속에서 조사한다. 말하자면 이 책은 멜랑콜리 개념을 관습적 사용의 바깥으로 꺼내서, 그것을 철학적이고 구조적 체계로서—철학 자체를 지배하는 마음 상태 중 하나로서—사유하기를 시도한다.”(Ibid, p. 8.)

12) Noah W. Isenberg, “Reviewed Work(s): Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning by Max Pensky,” *The German Quarterly*, Vol. 69, 1996, p. 336; Rolf J. Goebel, “Philosophy and Melancholy: Benjamin’s Early Reflections on Theater and Language by Ilit Ferber (review),” *Monatshefte*, Vol. 106, 2014, p. 718.

13) 이 때문에 퍼버의 서술은—멜랑콜리의 양가적 항들이 이루는 구조적 관계에 천착하기보다는, 멜랑콜리의 탈-경계성, 다양성을 강조하는 와중에—더러 의도치 않게 멜랑콜리의 양극성을 약화시키고 만다. 가령 “자기 몰두와 폐쇄성이 멜랑콜리에 본질적이라는 사실을 고려해볼 때, 우리는 이것을 어떻게 바로크 연극의 재현에 내재하는 노골성·화려함·과장됨과 연결할 수 있을까?”와 같은 문장에서 쟁점은 멜랑콜리의 폐쇄성을 그것과 상충되는 연극적 과시성에 연결하는데 있다. 이미 그가 서문에서 멜랑콜리 자체에 폐쇄와 과시가 공존한다고 밝혔음에도 불구하고 말이다.(Ferber, op. cit., p. 67.) 괴벨(Rolf J. Goebel)의 지적 역시 퍼버가 주체-객체 간의 양극적 긴장을 끝까지 관찰시키지 못했다는 데 초점 맞춘다. “퍼버가 벤야민 멜랑콜리를 비주체적이고 비심리적이라고 규정했음에도 불구하고, 그의 주장에는 주체성이—아마도 비의도적이겠지만—다시 미끄러져 들어가고 만다. 알레고리 작가들은 흘러지고 과사한 대상들을 (...) “주체적으로 해석”한다고 퍼버가 이해할 때 말이다.”(Ibid)

14) Pensky, op. cit., p. 15.

법적으로 재구성하되, 그 과정에서 멜랑콜리와 비애극의 긴밀한 연관 관계를 강조하고자 한다. 이로써 이 글은 벤야민이 비애극(Trauer-spiel)의 비평을 통해 포착해 낸 진리 내용으로서의 멜랑콜리가 ‘슬픔(Trauer-)과 유희(-Spiel)’를 양 축으로 삼는 변증법적 이념’임을 주장한다. 이는 멜랑콜리를 단순히 활발한 창조 활동을 불러일으키는 정서로 이해하는 것과는 다른 함의를 갖는다. 여기서 창조적 유희는 멜랑콜리에 수반하는 사후적 행동이 아니라 멜랑콜리를 이루는 한 계기로 정립되기 때문이다. 이와 같은 재구성을 통해 우리는 오직 슬픔을 중심으로만 멜랑콜리를 바라보는 단편적 이해를 넘어서는 뿐만 아니라, 슬픔을 견지하는 중에서도 창조적 긍정성에 도달하는—또한 그러한 창조적 역량을 통해 슬픔을 계속할 수 있는—삶의 이정표를 얻게 된다. 벤야민이 자신의 삶 속에서 멜랑콜리를 해소하려들지 않고 오히려 추구했듯이 말이다.¹⁵⁾

다만 주의할 지점은—산발적으로 흩어져 있는 『비애극』의 내용들을 멜랑콜리의 변증법적 두 계기를 강조하는 방향으로 정리한—이러한 재구성이 벤야민의 사유를 체계화하려는 시도로 이해되어서는 안 된다는 점이다. 벤야민이 교수자격 취득을 위해 『비애극』을 제출했을 때 심사위원들로부터 “단 한 줄도 이해할 수 없다”며 거부당한 일화처럼,¹⁶⁾ 벤야민의 서술 방식은 물이해와 오인의 주된 이유이기도 분명 보다 단정한 제시를 필요로 한다. 그러나 주지하다시피 벤야민의 비체계적 서술은 그의 결함이 아니라 사유의 특색이다. 그의 철학적 방법이란 다각도의 산만한 성찰을 통해 기존 질서 속에 감춰져있던 진리를 끊임없이 상상해나가는 일이기 때문이다.¹⁷⁾ 따라서 이 논문의 목표는 벤야민의 멜랑콜리를 ‘슬픔’과 ‘유희’라는 도식 속에서 분절하고 고정하는데 있지 않다. 이 글은 멜랑콜리가 늘 유동하는 상태로, 뒤엎힌 두 향이 매 순간

15) 벤야민의 멜랑콜리는 폐허가 된 대상들을 구원하려는 그의 철학적 지향과 맥락을 함께한다. “멜랑콜리의 끈질긴 몰입은 죽은 사물들을 구원하기 위해 그것들을 관조 속으로 데려간다.”(GS I, S. 334.)

16) Burkhardt Lindner, “Habitationsakte Walter Benjamin: Über ein ‘akademisches Trauerspiel’ und über ein Vorkapitel der ‘Frankfurter Schule’ (Horkheimer, Adorno),” *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53/54, 1984, S. 155. (Buck-Morss, op. cit., p. 22에서 재인용.)

17) 벤야민에게 철학적 사유는 “끝없는 성찰의 즐거운 고통, 즉 파괴하다가 구성하는 혹은 역으로 구성하다가 파괴하는 변증법적 상상력의 과정을 끊임없이 밟아나가는 일, (...) 대상을 어떤 체계적이고 논증적인 틀 속에 집어넣는 것이 아니라 중심과 주변에 대한 분명한 구분 없이, 대상을 근시적이고 원시적 차원에서 동시적으로 다각도로 들여다보는 성찰 행위”다. (최문규, 『파편과 형제』, 서강대학교 출판부, 2012, 46~47쪽.)

새롭게 이루는 긴장 상태로 존재함을 전제한다.

이러한 문제의식을 토대로 논문의 각 장은 다음과 같이 구성된다. I 장에서는 벤야민의 멜랑콜리를 연구하기 위한 예비적 작업으로, 멜랑콜리의 개념사 전반에 대한 개괄과 함께 이에 대한 벤야민의 견해를 확인해본다. 멜랑콜리는 이미 각 시대 수많은 철학자들에게서 성문화된 바 있다. 그런데 멜랑콜리에 대한 기존 언급들은 체질·기분·재능·정신상태·존재방식 등 그 형식에 있어서도 천차만별일 뿐만 아니라, 내용 면에서도 ‘멜랑콜리를 질병·악덕·광기와 관계시키는 흐름’과 ‘멜랑콜리를 비범함·상상력·창조성과 관계시키는 흐름’이라는 상반된 두 갈래로 나뉜다. 이 복잡하고 산발적인 사유들의 지도를 그리는 작업은 무엇보다 전통적 개념사 내에서 벤야민 멜랑콜리의 위치를 결정하고 그가 채택한 형식 및 강조점을 파악하기 위해 필수적이다. 이러한 작업을 통해 I 장은 벤야민 멜랑콜리 이론이 멜랑콜리의 개념사 일반과 어떤 관계를 갖는지를 확인한다.

II 장부터는 본격적으로 바로크 비애극을 분석하여 그로부터 멜랑콜리의 속성을 도출한다. 이를 위해서 우선적으로 요청되는 작업은 바로 우리에게 생경한 연극 양식인 비애극을 규정하는 것이다. 이 규정 작업에서 드러나는 바는 비애극이 ‘세계를 파국으로 보는 인식’과 ‘그 인식으로부터 발생하는 슬픔’에 근거하는 연극이라는 점이다. 이러한 파국에의 인식 및 슬픔은 개별자의 일시적 심리의 발생이 아닌 세계에 대한 새로운 집단적 이해방식의 형성에 초점을 맞추고 있기 때문에, 당대의 역사와 사상사를 아우르는 면밀한 분석을 필요로 한다. 본 논문은 이 분석들로부터 멜랑콜리의 속성들을 도출한다. 그런데 벤야민의 멜랑콜리가 파국과 슬픔에 기반을 둔다면, 대체 어떻게 해서 멜랑콜리는 특유의 변증법적 상태에 이를 수 있을까? 달리 말해 멜랑콜리는 슬픔으로 귀결되는가, 아니면 그 슬픔을 극복 혹은 전환할 수 있는 가능성을 갖는가?

III 장에서는 II 장에서 던진 물음의 답을 확인한다. 이를 위해 본 글이 특히 주목한 지점은 슬픔(Trauer)과 함께 비애극(Trauer-spiel)을 구성하는 다른 한 축인 유희(Spiel)다. 비애극에서 갈등이 해소되는 경우가 있다면 그것은 오직 유희적으로만 나타나기 때문이다. 벤야민에게서 유희란 현실과 다른 것들을 상상하는 일이며, 『비애극』의 맥락에서는 멜랑콜리적 슬픔을 만든 파국

너머를 간접적으로나마 확인하는 일이다. 그러나 강렬한 현실 의식을 가지고 있었던 바로크 사람들에게 이 유희라는 상상적 작용은 다시금 그 유희를 반성함으로써 현실의 슬픔을 깨닫게 만들었다. 이에 Ⅲ장에서는 비애극의 유희적 성격이 어떻게 슬픔을 유지한 채로 멜랑콜리의 새로운 국면을 가져오는지를 확인해본다. 이러한 분석은 최종적으로 슬픔과 유희의 긴장으로 이루어지는 벤야민 멜랑콜리의 변증법적 구조를 보여줄 것이다.

I. 예비적 고찰

1. 멜랑콜리 개념사¹⁸⁾

오늘날 멜랑콜리는 슬픈 감정이나 우울증 정도로만 이해되곤 하지만, -17세기 버턴(Robert Burton)이 멜랑콜리와 관련된 증상들의 복잡다단함을 “바벨탑의 혼돈”에 비유한 데서 짐작되듯¹⁹⁾-이 개념은 오랜 시간 동안 온갖 함의를 혼란스럽게 내포해왔다. 본 논문은 멜랑콜리의 복잡한 개념사를 두 갈래의 개략적 흐름으로 나눠 살펴보려 한다. 첫째, 멜랑콜리를 “슬픔과 두려움을 수반하는 질병”으로 보는 경우, 둘째, 멜랑콜리를 “창조성 및 천재와 연관”시켜 이해하는 경우가 그것이다.²⁰⁾

기록상 최초로 멜랑콜리에 대해 언급한 사람은 고대 그리스의 히포크라테스(Hippocrates)다. 기원전 5세기 중반에 히포크라테스는 인간의 체액을 네 가지로 구분 짓고 이 체액들의 불균형을 각종 질병의 원인으로 상정했는데, 그 중 한 체액의 이름이자 그것이 야기하는 질병의 이름이 바로 멜랑콜리, 즉 검은 담즙이다. 그에게 멜랑콜리라는 질병은 “오래 지속되는 두려움과 슬픔”²¹⁾이라

18) 멜랑콜리 개념사에 대한 정리는 국내외를 막론하고 많이 이루어졌다. 그중 본 논문이 주로 참조한 저작은 다음과 같다. 라덴(Jennifer Radden)은 『멜랑콜리의 본성: 아리스토텔레스부터 크리스테바까지』(*The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, 2000)에서 고대부터 현대에 이르기까지 멜랑콜리가 지녀온 의미들을 정리한 뒤, 대표적 저술들의 일부를 발췌하여 엮었다. 한편 플래틀리(Jonathan Flatley)는 『정동적 지도그리기: 멜랑콜리아와 모더니즘의 정치학』(*Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Harvard University Press, 2008)에서 멜랑콜리 개념사를 모더니즘과의 관계 속에서 재구성한다. 이 저작은—멜랑콜리를 미적 수행을 야기하는 집단적·역사적 상실감으로 설명하면서—멜랑콜리 연구서로는 드물게 벤야민의 논의를 끌어온다. 국내의 경우 박혜정의 『멜랑콜리』(연세대학교 대학출판문화원, 2015)와 김동훈의 논문 「죽음을 부르는 질병인가, 인간 실존의 근원적 조건인가」(2014)가 멜랑콜리 개념의 내용을 시대별로 잘 정리했으며, 김동규의 『멜랑콜리아』(문학동네, 2014)는 개념사 서술에서 더 나아가 서구 전통적 멜랑콜리의 한계를 밝히고 멜랑콜리의 변용 가능성을 모색한다.

19) Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Clarendon Press, 1989. (Radden, Ibid., p. 5에서 재인용.)

20) Ibid., pp. 10~17.

21) Hippocrates, *Hippocrates Volume IV*, trans. by W. H. S. Jones, Harvard University Press, 1931, p. 185.

는 정서적 특징으로 규정되었지만, 이 슬픔은 대개 간질·천식·협심증 등 몸의 병증을 동반한다고 기록된다.²²⁾ 그리고 이로부터 멜랑콜리를 병리학적·생리학 적 관점에서 파악하는 전통이 시작된다. 이 전통의 요지는 멜랑콜리가 몸과 정신의 비정상적 상태라는 점, 즉 슬픔을 주요 증상으로 가지면서도—그 정서를 유발하는 외적 상황보다는—몸의 기질과 긴밀한 연관을 갖는다는 점이다.

이러한 히포크라테스의 유산은 이후 중세, 계몽주의, 근현대의 정신의학에서 주로 등장한다.²³⁾ 특히 중세는 멜랑콜리를 부정적으로 보는 견해가 가장 도드라진 시기인데, 슬픔과 무상함의 정서들이 신성 속에서의 기쁨과 대비되면서 인간의 악덕으로 간주됐기 때문이다. 고대 체액이론을 더욱 직접적으로 계승한 학자들은—그것이 인간의 몸을 구성하는 네 가지 체액 중 하나라는 점으로부터—멜랑콜리를 인간 본래적 고통, 곧 원죄에 의한 형벌로 이해하기도 했다.²⁴⁾ 멜랑콜리를 바람직하지 못한 것으로 인식하는 관습은 계몽주의 시대에서도 크게 다르지 않다. 다만 이즈음부터는 과학의 발달과 함께 체액이론에 대한 믿음이 점차 무너지기 시작했으며, 멜랑콜리를 이성·합리성과 대비되는 정신적 결함으로 보는 관점이 강화된다.²⁵⁾ 더 나아가 19세기에 이르자 멜랑콜리는 우울증·광기·망상 등을 특징으로 하는 “뇌의 질병”²⁶⁾으로 자리매김한다.

22) Ibid., pp. 129, 131.

23) 다만 용어상의 변형은 있다. 일반적으로 멜랑콜리 개념사에는 키케로(Marcus Tullius Cicero)의 ‘격노(furor)’, 세네카(Lucius Annaeus Seneca)의 ‘삶에 대한 혐오(tedium vitae)’, 중세 신학의 ‘슬픔(tristitia)’과 ‘권태(acedia)’, 근현대 의학 및 정신분석학의 ‘우울증(melancholia, tristimania, lypemania, depression)’ 등이—각 용어가 지시하는 현상들이 유사하다는 이유에서—두루 포함된다.

24) Radden, op. cit., p. 80.

25) 가령 버턴의 저작에서 멜랑콜리는 우울과 슬픔을 넘어 온갖 정신적 문제들을 포괄한다. “내가 말하고자 하는 우울증에는 그 증상과 종류가 한두 가지가 아니다. 이 속에는 정도에 차이는 있다고 하겠으나 인간의 광증, 어리석음, 화냄, 술주정, 바보짓, 뿌루통함, 실쭙함, 거만함, 허세 부림, 웃기는 짓, 잔인함, 비쭙함, 웅고집, 뻔뻔함, 기고만장, 매마름, 노망떨기, 무덤, 허겁지겁 나대기, 자주 잊어먹기, 예측불허의 행동하기 등이 모두 포함되는 (...) 것이다.”(로버트 버턴, 『우울증의 해부』, 이창국 역, 태학사, 2004, 85쪽.)

26) “멜랑콜리는 격정적 슬픔, 심신쇠약 혹은 답답함이라는 특질에 의해 지속되는 (...) 뇌의 질병이다.”(E. Esquirol, *Mental Maladies*, Lea and Blanchard, 1845, p. 203, Radden, op. cit., p. 11에서 재인용.) 멜랑콜리 개념은 의학자 피넬(Philippe Pinel)과 그의 제자 에스키롤(Jean-Étienne Dominique Esquirol)에 이르러 체액이론을 완전히 벗어난다. 피넬에게 멜랑콜리의 치료는 다분히 정신적인 방식, 즉 “정신을 지배하고 있는 단 하나의 생각을 파괴하는 것”이다. 이러한 이해는 이후 에밀 크레펠린(Emil Kraepelin)의 정신질환 분류에서 체계화된다.(박혜정, op. cit., 151~161쪽.)

오늘날의 통념에 가장 큰 영향을 준 것이 바로—멜랑콜리를 정신질환으로 분류하는—이러한 입장이다.

그러나 멜랑콜리가 늘 그렇게 부정적인 함의만을 가진 것은 아니었다. 멜랑콜리 개념사의 또 다른 한 축이자 보다 흥미로운 논의는 기원전 4세기 아리스토텔레스(Aristotle)로부터 시작한다. 그는 『문제들』(*Problems*) 제 30권을 다음의 문장으로 시작한다. “철학, 정치, 시 혹은 예술에 뛰어난 모든 사람은 왜 멜랑콜리한가? 그리고 (...) 영웅들은 검은 담즙에서 발생한 질병에 왜 그토록 물들어 있는가?”²⁷⁾ 이처럼 아리스토텔레스에게 있어 멜랑콜리는 질병을 의미하는 한편 위대한 인물들에게 특징적인 마음 상태를 나타내기도 했는데, 그 까닭은 이 체액이 매우 불안정한 속성을 가진다는 점으로부터 설명된다. 멜랑콜리는 온도에 따라 성질이 급변하므로, 자칫하면 광기나 심각한 우울을 가져올 수도 있지만, 적당한 경우—창조적 행위에 적합한—기민하고 다채로운 심적 작용을 가능케 한다는 것이다.²⁸⁾ 따라서 아리스토텔레스가 보기에 멜랑콜리 체액이 풍부한 사람들의 과제는 체액의 상태를 잘 조절하여 조화롭게 만드는데 있다. 그렇게만 한다면 멜랑콜리는 질병으로 변질되지 않고 그 자체의 탁월한 본성을 드러낼 것이기 때문이다.²⁹⁾

치료가 아닌 조절을 요구하는 멜랑콜리 기질의 전통, 위태롭지만 잘만 하면 창조적 능력을 수반할 수도 있는 멜랑콜리의 아리스토텔레스적 전통은 중세 내내 잊혔다가 르네상스에 들어서야 재조명된다. 대표적으로 신플라톤주의자 피치노(Marsilio Ficino)는 『인생에 관한 세 권의 책』(*De vita libri tres*, 1489)

27) Aristotle, *Problems II*, book XXX, trans. by W. S. Hett, Harvard University Press, 1957, p. 155.(제자들의 위작으로도 알려져 있다.) 많은 멜랑콜리 연구자들은 위 문장에서 ‘뛰어난’으로 번역된 ‘περιττοι’에 특별히 주목한다. 이 단어는 “보통을 벗어났다.”는 기본적인 의미와 함께 ‘비범함·탁월함·예외적임’과 ‘과잉됨·과도함·잉여’라는 두 파생적 의미를 함의하는데, 이러한 단어의 선택은 아리스토텔레스가 멜랑콜리를 양가적인 것으로 파악하고 있었다는 사실을 잘 드러내기 때문이다. (김동규, op. cit., 50~53쪽; 박혜정, op. cit., 30~33쪽; Raymond Kilbansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Kraus Reprint, 1964. p. 38.)

28) 이러한 특성을 설명하고자 아리스토텔레스는 멜랑콜리 체액을 포도주에 비유한다. 포도주는 우유나 꿀과는 달리 그것을 마신 사람을 평소와 다른 상태로 만들어주는데, 매 순간의 상태는 누가 마셨는지 또 얼마나 마셨는지에 따라 천차만별이라는 것이다. (Aristotle, op. cit., pp. 157~169.)

29) “멜랑콜리 기질의 상태가 적당하게 조절되는 것도 그리하여 좋은 상태가 되는 것도 가능한 일이다. 이 검은 담즙의 상태가 필요에 따라 따뜻해졌다가 반대로 다시 차가워질 수도 있기 때문에, 모든 멜랑콜리한 사람은 질병 때문이 아니라 본성에 의해서 비정상적이다.”(Ibid., p. 169.)

에서 이러한 전통을 복구했을 뿐만 아니라 여기에 점성술의 내용을 더해 멜랑콜리에 대한 논의를 확장한다. 그는 점성술에서 토성과 멜랑콜리가 긴밀한 연관성을 갖는 것에 주목하는데, 여기서 토성은 높은 위치로 인해 상위의 형이상학적 가치, 즉 순수한 정신을 암시하는 별이었다.³⁰⁾ 이에 멜랑콜리는 관조·통찰 등의 지성적 능력과 결부된다.³¹⁾ 멜랑콜리의 긍정적 성격을 부각시킨 피치노의 해석은 이후 18세기 말·19세기 초 낭만주의—특히 문학—에 큰 영향을 준다. 이 시기 학자들에게 멜랑콜리한 사람은 “더 깊이 느끼고 더 분명하게 보며, 그리하여 평범한 사람들보다 숭고한 영역에 더 가까이 다가선다.”고 여겨진다.³²⁾ 이러한 입장이 계속된 것은 19세기 근대 정신의학의 태동 직전까지다. 우울증(depression)이라는 의학 용어가 대두됨에 따라 멜랑콜리라는 용어는 점점 덜 쓰이게 되고, 이내 멜랑콜리의 탁월한 성격은 정신질환이 가져온 변덕스러운 상태 중 일부가 되어 우울증적 장애에 흡수되고 만다.³³⁾

지금까지 멜랑콜리 개념의 두 가지 전통을 살펴보았다. 한쪽에는 병리학·정신의학의 영역에서 주로 탐구되어온 비정상적이고 병적인 우울로서의 멜랑콜리가, 다른 한쪽에는 철학·예술 영역에서 주로 고찰되어온 남다른 정신적 능력으로서의 멜랑콜리가 있다. 그러나 이러한 양 흐름이 엄밀하게 분리 가능한 것은 아니다. 멜랑콜리를 언급한 학자들의 상당수는 자신이 강조하는바 이면에 그 강조점과는 상충되는 어떤 현상이 있음을 인정하고 있기 때문이다. 아리스토텔레스나 르네상스 철학자들이 멜랑콜리의 병적 우울을 간과했던 적은 없으며, 히포크라테스나 버턴의 글에서도 멜랑콜리와 천재들 간의 연관이 포

30) 르네상스가 영향을 받은 9세기 아랍 점성술은 검은 담즙과 토성의 색깔이 유사하다는 점에서 이 둘을 연관시킨다. 이와 같은 점성술과의 연결은—멜랑콜리에 지성적 속성을 더할 뿐만 아니라—멜랑콜리의 양가성을 강화하는데, 이는 토성과 관련된 고대 신화로부터 비롯한 것이다. 그리스 신화 대부분의 신들은 이중적 속성을 가지고 있지만, 그 중 토성의 신 크로노스만큼 내적 모순과 모호성이 본래적인 경우는 없다. 크로노스는 한편으로는 자비로운 농사의 신이자 황금시대의 위대한 통치자이며 모든 신과 인간의 아버지지만, 다른 한편으로는 반란을 두려워하여 자식들을 삼킨 냉혹한 신, 그리하여 아들 제우스에 의해 지하에 유폐되는 우울한 신이다. (Klibansky, op. cit., pp. 133~135, 151~153.)

31) Radden, op. cit., pp. 87~88.

32) Ibid, pp. 12~15, 직접 인용은 p. 15.

33) 아리스토텔레스 전통에서 멜랑콜리라는 체액이—사람에 따라, 혹은 동일한 사람에게서 번갈아가며—긍정적·부정적 현상을 모두 발현시킨다면, 근대 정신의학에서 그 다양한 현상들은 하나의 부정적 상태, 즉 조울증적 정신이상(manic-depressive insanity)으로 분류된다. (Ibid, pp. 15~16.)

착된다. 심지어 멜랑콜리 개념사상 가장 단편적인 정의를 시도했던 근대 정신 의학에서조차 이와 같은 교착의 흔적을 찾아볼 수 있다.³⁴⁾

다만 이와 같은—멜랑콜리에 대한 상반된 이해가 한 시대는 물론이고 한 이론가에게서도 빈번하게 나타났다는—사실이 해명되어야 할 문제로 떠오른 것은 현대에 들어서다. 멜랑콜리의 다양한 증상들을 체액의 가변적 성질을 통해 설명했던 체액이론이 틀린 것으로 밝혀지면서,³⁵⁾ 다음과 같은 질문이 발생한 것이다. 그렇다면 왜 그토록 서로 다른 현상들이 멜랑콜리라는 이름 아래 한 데 묶여왔던 것일까? 멜랑콜리 개념이 모순된 의미들의 공존 그 자체를 특징으로 하는 일정한 흐름을 오랜 기간 유지해왔다면³⁶⁾ 이 개념사 내에는—설령 과거의 시대들이 인식하지 못했다 할지라도—어떤 중핵이 잠재되어 있는 것은 아닐까? 멜랑콜리를 새롭게 규정하고자 하는 논의는 바로 이러한 물음에서 시작된다.

나아가 이러한 멜랑콜리 규정 작업의 핵심은 우울증의 영향 아래서 잊혔던 과거의 함의들을 되살리고 그러한 영향으로부터 이 개념을 자유롭게 만드는데 있다.³⁷⁾ 오랜 기록들을 통해 증명된바 멜랑콜리는 사람들을 절망적 우울뿐만

34) “피넬의 분석에조차 우울증의 혼종성은 완고하게 남아있다. 어떤 상징적 통일에 의해서도 어떤 원인에 의해서도 통합되지 않은 채 (...) 우울증에 대한 피넬의 언급은 이전의 다른 저자들에게서처럼 느슨하고 비-집중적이다.”(Ibid, p. 10.)

35) 라텐은 19세기 후반에서 20세기 초 들어서야 비로소 멜랑콜리가 새로운 방식으로 정의되기 시작했다고 설명한다. 검은 담즙의 존재에 대한 믿음이 확고했던 시대에서는 멜랑콜리와 관계된 증상들 간의 충돌이나 긴장에 주목할 필요가 없었는데, 그 다양성 자체가 멜랑콜리 체액의 본성으로 간주됐기 때문이다.(Ibid, pp. 3~4.)

36) “멜랑콜리는 언제나 (...) 날카로운 모순에 의해 특징지어졌다. 그것은 우울, 낙담, 고립 등을 포함하는 부정적 특질들뿐만 아니라 심원함, 창조성, 천재성의 격발과 같은 긍정적이고 창조적인 측면 역시 망라한다. 이 용어의 역사는 서로 다르고 때에는 충돌하는 표현들이 자치하고 있다. 따라서 역설적으로 이 역사는 얼마간 일관된 요소들의 집합을 가리키는 것으로 보인다.”(Ferber, op. cit., p. 2.)

37) 이러한 입장에서 용어를 명확히 구분하는 일은 중요하다. 영어권에서는 보통 ‘melancholy’와 ‘melancholia’를 나누어 전자로는 의학적·인간학적·문화적·철학적 맥락을 가로지르는 더 폭넓고 일반적인 기질을, 후자로는 주로 정신의학·정신분석학에서의 정신질환을 가리킨다. 이미 18세기에 이러한 구분이 자리 잡은 것으로 보이는데, 새뮤얼 존슨(Samuel Johnson)의 사전은 다음과 같이 적고 있다. “첫째, ‘melancholy’는 검은 담즙의 불균형으로부터 야기된 모든 질병을 암시한다. 이러한 일반적인 의미 속에서 ‘melancholia’는 특히 간질과 뇌졸중을 포함하는 넓은 범위의 의학적 장애를 지칭한다. 둘째, ‘melancholia’는 하나의 대상에 고착되는 일종의 광기를 함의한다. (...) 마지막으로 ‘melancholy’는 우울하고 사색적인 기질 혹은 습관적 성향을 의미한다.”(Radden, op. cit., p. 5.) 본 글에서는 각각 ‘멜랑콜리’와 ‘우울증’으로 번역했다.

아니라 강렬한 창작 욕구로도 데려갔으며, 멜랑콜리에 대한 오늘날의 논의에서 중요한 지점 중 하나는 과연 이러한 일이 어떻게 가능한지를 파악하는 것이다.

그리고 벤야민의 멜랑콜리 이론은 이에 대한 하나의 답변이다. 본 논문은 벤야민의 멜랑콜리를 인간이 역사·언어·종교·예술·지식 등 삶 전반에서 자신의 한계를 직면하는 과정으로 재구성하려 한다. 말하자면 벤야민에게 멜랑콜리 개념의 중핵이란 인간이—유토피아 또는 구원의 확실성, 진리에의 성취, 사물에의 완전한 앎 등을 막론하고—어떤 초월적 범주를 갈구하지만 그것에 도달할 수 없음을 인식하는데 있다.³⁸⁾ 벤야민은 『비애극』에서 그러한 현상이 잘 드러난 시대로 바로크를 지목하며 당시의 멜랑콜리적 현상을 분석한다. 그에 따르면 당대 작가들은 구원에 대한 확신을 포기하면서도 병적 우울증에 빠져들지 않으며 그 대신 불가능한 구원의 모습을 예술을 통해 우회적으로 확인한다. 본 논문이 규정하고자 하는 양가적이고 변증법적인 멜랑콜리 개념은 바로 이러한 양상을 토대로 할 것이다.

2. 개념사적 연속성 속에서 벤야민 멜랑콜리의 고찰

오늘날 여러 벤야민 연구가들이 『비애극』을 경유하여 멜랑콜리 개념에 대한 이해의 확장을 시도해왔음에도 불구하고, 정작 멜랑콜리 개념사를 기록한 저술들에서 『비애극』의 내용이 다뤄진 적은 거의 없다. 이처럼 벤야민의 논의가 멜랑콜리에 관한 연구 일반에서 간과되는 이유는 이 저작이 비애극이라는 연극 양식을 분석하는데 대부분의 장을 할애하기 때문일 것이다.³⁹⁾ 그러나 다음

38) “멜랑콜리는 동시성, 달리 말하자면 인간이 세계를 경험할 때 나타나는 엄격한 혼종성의 드러남이다. 이러한 동시성은 무엇보다도 ‘궁극적 실재의 영역에 대한 초월적 통찰’과 ‘육체와 개별성에 가장 내재적이고 피조물적으로 사로잡힌 상태’의 조합으로 특징지어진다. 예를 들자면 역사적으로 멜랑콜리한 상태를 묘사하는 특징인 슬픔은 보통 완전히 주체적이고 내적이고 사적인 감정으로 나타나면서도 동시에 사물들의 객관적 세계에 대한 인식과의 변증법적 관계 속에서 나타난다.”(Pensky, op. cit., p. 21.)

39) 이러한 상황에는 『비애극』의 서술 방식 또한 한몫을 한다. 벤야민은—정서적 반응을 토대로 멜랑콜리를 규정하는—일반적 서술들과는 전혀 다른 방식으로 멜랑콜리 개념을 그린다. 말하자면 그는 각종 희곡·이론서·역사서를 인용하면서 죽음·역사·운명·피조물·육체·파편·폐허와 같은 단어들의 배치를 통해 멜랑콜리를 묘사하는데, 예컨대 이런 식이다. “슬픔은 텅 빈 세계를 가면의 모습으로 되살려내어 이를 관조하는 데에서 수수께끼 같은 만족을 끌어내는 그러한 마음 상태다.”(GS I, S. 318.) “군주는

과 같은 구절은 그러한 비애극의 분석을 통해 벤야민이 드러내고자 한 것이 멜랑콜리라는 점을, 적어도 멜랑콜리를 규명하는 것이 그 분석의 중요한 목적 중 하나였으리라는 점을 명시하고 있다.

독일 비애극은 자신이 연출한 장면들과 인물들을 뒤러의 멜랑콜리라는 날개 달린 수호신에게 바친다. 독일 비애극의 조야한 무대는 이 수호신 앞에서 자신의 내밀한 삶을 시작한다.⁴⁰⁾

그런데 이로써 멜랑콜리가 『비애극』의 핵심적 개념어라고 말할 수 있다 할지라도, 이 용어가 이전 시대들의 경우와는 꽤 상이한 방식으로 제시된다는 사실은 우리에게 다음과 같은 질문을 던지게 만든다. 과연 벤야민이 언급하는 이 ‘멜랑콜리’가—기존 단어를 자의적으로 전용한 것이 아니라—검은 담즙의 논의로부터 이어져온 멜랑콜리 개념사의 연속성 위에 놓여있다고 말할 수 있는가? 본 글이 벤야민의 멜랑콜리 이론을 통해 멜랑콜리 개념사 내의 질문들에 답하고자 한다면 응답 이에 대한 설명을 우선해야 할 듯하다.

따라서 이 논문은 벤야민의 비애극 분석—을 통한 멜랑콜리 개념의 재구성—을 논하기 전에, 먼저 개념사적 연속성 위에서 벤야민의 멜랑콜리 이론을 고찰해본다. 구체적으로 이 절에서는 다음 질문들에 대한 답을 구해볼 것이다. 첫째, 벤야민이 자신의 멜랑콜리 이론을 바로크 시대에 초점 맞춰 전개하고 있다면, 여타 시대의 멜랑콜리 관련 논의들에 대한 그의 입장 및 평가는 어떠한가? 둘째, 벤야민이 시대별 멜랑콜리들을 각기 달리 평가함으로써 결국 어떤 진정한 멜랑콜리의 존재를 암시한다면, 그는 대체 어떠한 이론적 근거 속에서—역사상 온갖 다양한 현상들을 통해 서술되어온—멜랑콜리들의 ‘본질’을 도출해내는가? 이에 답하면서 우리는 오랜 개념사 위에 자리매김하면서도 이에 대한 이해의 폭을 넓혀주는 벤야민의 멜랑콜리 이론의 가능성을 확인하게 될 것이다.

멜랑콜리커(Melancholiker)의 모범이다.”(GS I, S. 320.) “슬픈 멜랑콜리는 대부분 궁전에 산다.”(GS I, S. 322.) “멜랑콜리한 자는 애당초 (...) 미친개에게 물린 사람이다.”(GS I, S. 322.) 이러한 벤야민의 서술방식 및 어휘목록은 주로 몸과 마음의 증상들을 열거한 이전의 기록들과는 달리 문학적이고 비유적이다.

40) GS I, S. 335.

1) 시대적 고찰: 바로크 멜랑콜리

벤야민은 『비애극』에서 17세기 바로크 시대의 현상들을 사유 대상으로 삼아 멜랑콜리의 이론을 전개하고 있지만,⁴¹⁾ 그렇다고 그가 ‘바로크 멜랑콜리’⁴²⁾에 대한 어떤 단정적 규정을 내리는 것은 아니다. 이러한 확정성의 부재는 일차적으로는 그가—비평적 쓰기를 통해 진리 내용을 우회적으로 보여주는—특유의 철학 방법론에 입각해있기 때문이며,⁴³⁾ 또 한편으로는 그에게 전범이 될 만한 바로크 시대의 멜랑콜리 이론서가 충분치 않았기 때문이기도 할 것이다. 대신 벤야민은 고대·중세·르네상스의 멜랑콜리 담론을 검토하면서,⁴⁴⁾ 이를 바로크적 관점에서 재고하고 있다. 이처럼 바로크 시대를 구심점 삼은 그의 개념사적 고찰은—본 글의 II·III장에서 비애극의 분석을 통해 보다 구체적으로 확인하게 될—바로크 멜랑콜리가 멜랑콜리 개념사의 주요 지점들과 맺는 관계를 보여준다.

41) 본 논문에서 ‘바로크(Barock)’는 종교개혁과 반종교개혁, 종교전쟁, 과학 발달, 신대륙 발견, 질병 창궐 등으로 특징지어지는 유럽의 16세기 말부터 17세기까지를 가리키는데, 이렇게 ‘바로크’를 특정 ‘시대’로 이해하는 것은 현대 들어서의 일이다. 본래 ‘바로크’는 ‘울퉁불퉁한 진주’를 가리키는 포르투갈어 ‘barroco’에서 파생된 단어로, 18세기에는 ‘지나치게 과장된 예술’에 대한 부정적 비유로 사용되었다. 이 단어는 19세기 말 독일의 부르크하르트(Jacob Christoph Burckhardt)와 뵐플린(Heinrich Wölfflin)에 의해 ‘불규칙성과 과장을 특징으로 하는 17세기 예술 사조’를 의미했다가, 20세기 초반 베르너 바이스바흐(Werner Weisbach)와 베네데토 크로체(Benedetto Croce) 등 일군의 학자들에 의해 한 시대 전반에 걸친 사상·정신·가치를 함의하기 시작했는데, 바로크에 대한 벤야민의 이해는 이러한 흐름에 속해있다. (V. L. 파피에, 『바로크 예술』, 김정숙 역, 탐구당, 1988; 아르놀트 하우저, 『문학과 예술의 사회사2』, 백낙청·반성완 역, 1999.)

42) 엄밀하게 밝히자면 벤야민이 이 용어(‘Barocke Melancholie’)를 사용한 것은 아니다. 그러나 하르트무트 뵐메(Hartmut Böhme), 펜스키, 퍼버, 김유동 등 많은 벤야민 연구자들이 이를 통용하기에, 본 논문도 벤야민의 멜랑콜리 개념을 필요에 따라 ‘바로크 멜랑콜리’로 칭한다.

43) 그에게 철학의 목표는 어떤 내용을 손에 쥐듯 인식하는 것이 아니라 진리를 사유하는 연습을 반복하는 것이다. “철학이—인식 활동을 매개하는 안내자가 아닌 진리의 제시로서의—자신의 형식 법칙을 지키고자 한다면, 그 형식을 체계에서 선취하기보다는 그 형식을 연습하는데 무게 중심을 놓아야 한다. 이러한 연습은 (...) 트락타트(Traktat)라는 용어로 명시될 수 있다. 트락타트는 진리를 상기하는 데에서 없어서는 안 될 신학적 대상들을 암묵적으로 지시하며, (...) 간결성이나 수학적 증명과 같은 강제 수단을 결여한다. (...) 트락타트가 가진 방법적 성격은 우회로로서의 제시이다.” (GS I, S. 207.)

44) 벤야민은 소위 ‘멜랑콜리 장’이라고 알려진 『비애극』 1부의 마지막 7개 절에서 멜랑콜리 개념사를 바로크적 관점에서 훑고 있다. 고대의 아리스토텔레스, 중세의 콘스탄티누스 아프리카누스(Constantinus Africanus), 아부 마자르(Abu Masar), 르네상스의 파라셀수스(Philippus Paracelsus), 피치노, 멜란히톤(Philip Melanchthon), 뒤러, 페트라르카 등이 그 대상이다.

여기서 본 글이 특히 강조하려는 바는, 벤야민이 바로크 시대의 인물들에게서 일종의 ‘양가성’을 포착하면서 이를 바로크 멜랑콜리의 표지로 삼고 있다는 사실이다. 이를테면 그는 바로크의 “위대한 비애극 작가들”이 느낀 슬픔과 침잠을 다음과 같이 설명한다.

슬픔의 이론은 ‘멜랑콜리적인 인간의 시선 아래 드러나는 세계’에 대한 묘사 속에서만 펼쳐진다. (...) 이러한 슬픔은 자신의 지향성을 특별하게 강화시켜 지속적으로 침잠할 수 있는 능력을 갖는데, (...) 이 슬픔의 지향성은 천천히 그리고 장엄하게 대상으로, 아니, 대상 내에서 나아간다. 바로크 언어에서 드러나는 슬픔과 과시의 친화성은 여기에 기원한다. 침잠의 경우도 마찬가지다. 침잠 앞에서 세계 연대기의 거대한 성좌는 일종의 유희로서, (...) 끝없는 반복을 통해 멜랑콜리적 염세의 절망적 지배를 보장하는 유희로서 모습을 드러낸다.⁴⁵⁾

이 구절에서 ‘슬픔’과 ‘침잠’은 각각 ‘과시’와 ‘유희’라는 이질적 향과 친화적 관계를 맺는데, 벤야민은 이처럼 바로크 시대 현상들에서 도드라져 나오는 양가적 관계들을 기술함으로써 당대의 멜랑콜리적 사태를 간접적으로 제시하고 있다.

그렇다면 여타 시대들의 경우 멜랑콜리는 양가성을 갖지 않는가? 앞 절에서 확인했듯 멜랑콜리 개념사의 매 순간들은 대개 복잡한 성질들을 한데 내포하지만, 그럼에도 불구하고—병리학적 전통과 철학적 전통 중—어느 한 가지 입장에 강조점을 두고 있다. 이에 유념하면서 벤야민의 논의를 살펴보자.

본 글은 먼저 르네상스 멜랑콜리에 대한 벤야민의 이해를 정리해보려 한다. 그가 르네상스 멜랑콜리를 설명하기 위해 주로 기대는 전거는 뒤러(Albrecht Dürer)의 동판화 ‘멜랑콜리아’ (Melencolia I, 1514, 도판 1)와 그에 관한 저술들이다. 이 동판화에 대한 여러 갈래의 해석 중 벤야민은 이 판화가 ‘인간의 사색 능력’을 상징한다는 입장을 따르고 있는데,⁴⁶⁾ 무엇인가를 골똘히 생각하고 있는 그림의 중심인물은 물론이고 주변의 각종 사물들 역시 이 입장을

45) GS I, S. 318~319, 괄호는 인용자.

46) 벤야민이 참조한 저술은 다음과 같다. Karl Giehlow, “Dürers Stich ‘Melencolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 27, 1904; Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Dürers ‘Melencolia I.’ Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, 1923.

설명해주는 사례가 된다. 가령 르네상스 사람들에게서 ‘개’는 사색가의 예민함과 학자의 근면함을,⁴⁷⁾ ‘구(Kugel)’는 사유의 집중력을 의미했다.⁴⁸⁾ 곧 벤야민이 보기에 이 판화는 르네상스 시대에 멜랑콜리가 ‘탐구·사색·관조 등 탁월한 학자적 기질’과 동일시되었음을 보여주는 증거다. 그리고 그에 따르면 바로 이러한 지점에서,

이 동판화는 여러모로 바로크를 선취하고 있다. 바로크 사람들에게서 그러하듯 이 동판화에서도 사색가의 앎과 학자의 탐구가 밀접하게 융합되어 있다.⁴⁹⁾

이와 같이 벤야민은 “바로크 멜랑콜리의 이론이 르네상스로부터 물려받은 유산”임을, 즉 바로크 시대 사람들이 르네상스의 경우처럼 “관조로의 침잠”을 “멜랑콜리적 기질”로 이해하고 있었음을 주장하고 있다.⁵⁰⁾

그러나 그는 여기에 곧장 덧붙여, 이러한 유사성에도 불구하고 두 시대 간에 멜랑콜리 개념에 대한 분명한 차이가 있음을 지적한다. “바로크 시기는 심지어 이 르네상스의 유산으로부터도 관조적 파상풍(Starrkrampf)을 심화시키는 소재들을 찾아내고야 만다.”⁵¹⁾ 말하자면 벤야민에게 있어 바로크 시기의 특징은—르네상스에서는 주로 긍정적으로 여겨졌던—멜랑콜리적 사색을 다시금 병적 상태와의 연관 속에서 고찰한다는 데 있다. 관조와 사색을 통해 감염되어 마치 파상풍처럼 온몸을 잠식하는 “심각한 슬픔으로서의 병적 상태”⁵²⁾ 말이다.

47) “사람들은 개의 예민한 감각과 인내심에서 근면한 학자와 사색가의 이미지를 발견했다.”(GS I, S. 329.)

48) “옛 견해에 따라 지구가 구 모양인 것, 즉 프톨레마이오스가 이미 발견했듯 지구가 우주 공간의 완성이자 중심점에 있는 것은 집중의 힘 때문이다. 따라서 뒤러 그림의 구가 사색가의 상징이라는 길로의 추측은 일축되어서는 안 될 것이다.”(GS I, S. 331.) ‘개’와 ‘구’에 대한 이러한 해석은 각각 르네상스 인문주의자 발레리아노(Pierio Valeriano)와 신플라톤주의자 피치노의 저술을 참조한 것인데, 이는 가장 널리 알려진 해석 경향과는 다소 차이가 있다. 보통 뒤러 판화에서 개는—순수한 영혼과 대비되는—저차원의 동물적 정신을, 구와 다면체는 기하학적·수학적 원리를 상징한다고 알려져 있다.(심희정, 「도상학과 판화—뒤러의 <멜랑콜리>속의 도상의 의미와 해석」, 『일러스트레이션학 연구 14』, 2004, 21~23쪽; 안성권, 「날개 달린 뮤즈」, 『독어교육 50』, 228~229쪽.) 여기서 벤야민은 바로크 멜랑콜리 개념이 르네상스로부터 이어받은 내포가 이성적·과학적 합리성이 아닌 철학적 사유라는 점을 강조하기 위해, 일반적 해석 대신 멜랑콜리의 사색적 성격을 잘 드러낸 전거들을 채택한 것으로 보인다.

49) GS I, S. 319.

50) GS I, S. 320.

51) GS I, S. 319.

52) Ibid.

이러한 바로크적 슬픔의 심각성에 비하면 르네상스 시대가 가지고 있던 멜랑콜리의 부정적 함의란 해소될 수 있고 또 해소되어야 하는 것으로 파악된다. 우리는 이와 같은 판단을 다음 구절에서 발견할 수 있는데, 여기서 벤야민은 -멜랑콜리의 부정적 함의 중 하나인 염세주의를 배태한- 고대 스토아 철학이 바로크와 르네상스에서 어떻게 달리 계승됐는지를 분석하고 있다.

스토아적 아파테이아(ἀπάθεια, 무정념)와 슬픔은 사소한 차이만을 갖는다. 바로크의 모든 고대적인 것이 그러하듯 바로크 스토이즘도 유사-고대적이다. 바로크 시기의 스토이즘에서 이성적 염세주의의 수용보다 중요한 것은 스토아적 실천이 인간에게 준 황량함이었다. 정념의 억제(…) 인간이 자신의 몸을 낫설게 여길 때까지 그가 주변세계로부터 거리를 두게 만들었다. 이러한 탈인격화의 증상은 심각한 슬픔의 상태로 파악된다.⁵³⁾

두 시대의 멜랑콜리 개념은 모두-관조적 기질을 의미하며, 이 기질은 ‘삶의 온갖 자연스러운 감정들에 대한 무심함’으로도 변용될 수 있기 때문에-“스토아적”이라고 칭해질 수 있지만, 이때 두 시대 간 양상이 일치하는 것은 아니다. 르네상스의 스토이즘이 고대 “아파테이아”의 실천으로, 즉 비관적 삶을 이성을 통해 받아들임으로써 삶으로부터 오는 부정적 정념을 없애려는 시도로 나아갔다면,⁵⁴⁾ 바로크의 스토이즘은 오히려 해소불능의 “슬픔”으로 나아간다. 바로크 스토이즘에서 관조는-이성의 힘마저 확신하지 못할 만큼-자기 자신을 포함한 모든 것에 심적 거리를 두게 만드는 행위로 굳어졌으며, 이러한 관조의 실천은 관조자에게 “사물과의 자연적이고 창조적인 관계”⁵⁵⁾를 맺지 못하는 마음의 “황량함”만을 가져왔기 때문이다.

이와 같은 벤야민의 분석은 다음의 사실을 말해준다. 르네상스의 멜랑콜리 개념이 사색을 통해 삶의 지난함을 수용하는 긍정적 귀결점을 내포한다면, 바로

53) Ibid

54) 여기서 벤야민이 페트라르카(Francesco Petrarca)를 염두에 두고 있는 것으로 짐작된다. 르네상스의 성직자 페트라르카는 키케로나 세네카 등 고대 스토아학파의 염세주의를 상당 부분 받아들였지만, 언제나 신플라톤주의를 견지하면서 인간의 순수한 영혼, 곧 이성의 힘을 통해 삶에 대한 혐오감을 다스리고자 했다.(박혜정, op. cit., 44~46, 79~83쪽.)

55) GSI, S. 319.

크의 멜랑콜리 개념에서 사색은 그 지난한 삶 자체를 인식하는 일에 머무른다. 그리고 이로써 후자의 개념에는 ‘탁월한 철학자적 기질로서의 사색 능력’과 ‘그 사색으로 인한 병적 슬픔’이라는 양가적 내용이 동시 수반된다.

한편 이때의 슬픔, 삶의 황량함에 대한 인식은 바로크 멜랑콜리가 특히 중세로부터 영향 받은 지점이다. 벤야민에게서 중세의 멜랑콜리는 각종 마음의 질병을 낳는 “저속한 기질”이자 “웃음을 줄어들게 하고 우울감을 불러일으키는” 체액의 이름으로 이해되는데,⁵⁶⁾ 그가 보기에 멜랑콜리의 이러한 병리학적·생리학적 이해는 다른 어떤 시대보다도 바로크에 큰 영향을 주었다. 바로크 시대가 인간의 생리적 조건, 즉 “피조물로서의 상태”에 유독 관심을 기울였기 때문이다.⁵⁷⁾

멜랑콜리의 생리학적 유래는 피조물의 상태에 있는 인간의 비참함이 분명하게 드러나는 바로크에서 매우 인상적이었다. (...) 교회의 속박 속에 있는 당대 인간은 사색을 통해 그 자신이—멜랑콜리가 발생하는—피조물 영역의 심연에 묶여있음을 보는데, 이로부터 멜랑콜리의 강렬한 힘이 설명된다. 실제로 멜랑콜리는 여러 관조적 지향성 가운데 피조물에 관련된 지향성이다. 그리고 사람들은 그 멜랑콜리의 힘이 사색하는 창조적-영혼(Genius)의 태도에서보다 개의 시선에서 더 적게 나타날 이유가 없다는 점을 깨달았다.⁵⁸⁾

이처럼 중세의 개념적 전통이 바로크 시대에 남긴 주된 흔적은 ‘인간이 피조물로서 겪는 비참함의 깨달음’이다. 바로크 시대에서 멜랑콜리한 사람은 자기

56) GS I, S. 323~324.

57) 보다 신학적인 측면에서 중세의 영향을 확인해보자면, 힐데가르트 폰 빙엔(Hildegard von Bingen)과 같은 중세 신학자들이 멜랑콜리를 아담으로부터 시작된 인류의 고유한 슬픔과 비참, 즉 원죄로 이해했다는 점에 주목할 필요가 있다.(Radden, op. cit., p. 81.) 이는 멜랑콜리적 슬픔을 낳는 인간의 피조물성이—설령 이를 모두가 인식하지는 못할지라도—모두에게 해당되는 인간 본래적인 것이라는 사유로 이어진다. 벤야민은 이와 유사한 전거를 체액병리학을 부정한 파라셀수스에게서 확인한다.(GS I, S. 324.) 뿐만 아니라 중세의 ‘일곱 가지 대죄’ 중 하나인 나태(acedia)는 후대 사람들에게—토성의 느린 운행과 관련되면서—멜랑콜리와 연결된다. 벤야민은 다음 구절에서 바로크 시대가 멜랑콜리를 중세 나태의 변용으로 이해했음을 밝히고 있다. “폭군의 멜랑콜리가 나태로 여겨질 때 그것은 새롭고 날카로운 조명을 받는다. 알베르티누스(Aegidius Albertinus)는 멜랑콜리적인 여러 증후를 분명하게 나태에 포함시킨다.”(GS I, S. 332~333.)

58) Ibid.

자신을—뒤려 판화의 날개 달린 천사(Genius)와 같이—사물을 내려다보는 사색가라기보다, 마치 잠자는 개처럼 사물들과 함께 흠어져 있는 무력한 피조물로서 인식했을 것이다.

그런데 벤야민이 판단하기에 피조물로서의 자기 인식을 중심으로 한 멜랑콜리의 중세적 이해, 곧 “멜랑콜리에 대한 이 음울한 이해는 근본적이지 않다.”⁵⁹⁾ 그는 중세보다는 오히려 고대와—그 고대의 전거를 인본주의적 관점 속에서 새롭게 해석해낸—르네상스가 멜랑콜리의 본질을 더 잘 파악했다고 평가하는데, 여기서의 중점은 이 두 시대 사람들이 멜랑콜리를 “변증법적으로 고찰”했다는 데 있다.⁶⁰⁾

이 변증법의 공간에서 멜랑콜리 문제의 역사가 펼쳐진다. (...) 멜랑콜리적 기질의 심적 이중성에 대한 아리스토텔레스의 통찰과 그 상반성에 대한 사투르누스 전통은 중세 들어 기독교적 사변에 연결되면서 전적으로 악마적 표현에 자리를 내주게 된 반면, 르네상스에서는 옛 사색의 풍부한 전체가 원전 자료들에 의거해서 새롭게 되살아났다.⁶¹⁾

앞서도 언급했듯 르네상스 시대가 고대 기질론과 아랍 점성술을 재조명할 때, 그들의 관심사는 “해로운 멜랑콜리로부터 탁월한 멜랑콜리를 분리”하는 일, 즉 “멜랑콜리의 정련(erhabene)”에 있다.⁶²⁾ 이와는 달리 중세에서 멜랑콜리는 대개 손쓸 수 없이 “악마적”인 것으로 이해됐으며, 이에 따라 멜랑콜리의 긍정적 성격은 상대적으로 퇴색하고 만다. 이때 멜랑콜리 개념의 양가성과 그 양가적 대립항들이 이루는 멜랑콜리의 변증법이 희미해짐은 물론이다.

그렇다면 벤야민은 중세가 악마적이라고 치부한 멜랑콜리의 면모들을 바로크 시대는 달리 어떻게 계승하고 이해했다고 보는 것인가? 또한 그때의 이해는 멜랑콜리의 부정적 내용을 분리·해소·극복한 르네상스의 경우와는 어떻게 다른가? 본 글이 이후 장들에서 비애극의 분석과 함께 논의하고자 하는 문제가 바로 이것, 즉 바로크 시대에서 발견되는 ‘멜랑콜리적 슬픔’과 ‘그 슬픔의—

59) GS I, S. 325.

60) GS I, S. 325, 328.

61) GS I, S. 328.

62) GS I, S. 329.

극복과는 다른 어떤-전환'의 구체적 양상이다.⁶³⁾

지금까지의 내용을 정리해보자. 벤야민이 분석하기에 르네상스와 중세에서 나타난 멜랑콜리 개념은 각각 '사색의 긍정적 성격'과 '피조물의 본래적 비참'을 중심 내용으로 삼는다. 그리고-그가 비애극의 양식 비평을 통해 그리고 있는-바로크 시대의 멜랑콜리는 저 두 과거 모두에 영향 받은 것이지만, 어느 시대의 내용과도 일치하지 않는다. 바로크 멜랑콜리는 르네상스의 것과도 중세의 것과도 같지 않다는 의미에서, "비-스토이즘적이며 비-기독교적이고, 유사-고대풍이면서 유사-경건주의적"⁶⁴⁾이다. 최종적으로 본 글은 이와 같이 멜랑콜리의 두 전통 사이에 놓여있는 바로크 멜랑콜리가 자신의 양가적 향들을 어떤 구조 및 관계 속에서 견지하고 있는지를 설명할 것이다.

그런데 벤야민의 멜랑콜리 이론을 이처럼 '바로크 멜랑콜리'라는 용어와 함께 고찰할 때 유념해야할 점이 있다. 『비애극』에서 제시되는 벤야민의 멜랑콜리 개념은 일차적으로는 17세기 바로크 공간에 관련된 것으로 보인다. 그러나 벤야민의 시대에 '바로크'라는 용어는 종종 그러한 협의를 넘어서고 있었다. 벤야민과 일군의 학자들에게서 이 단어는 17세기와 1차 대전 이후 공통적으로 나타난 예술상의 혼란을 가리키기 위해 사용됐으며,⁶⁵⁾ 나아가서는 역사적

63) 이에 관해 '멜랑콜리 장'에서 확인할 수 있는 단서는 다음과 같다. 벤야민은 바로크 시대의 한 출판인의 글을 인용하면서 이렇게 적는다. "바로크의 탐구[가]는 책 속에서 자신의 거처와 안식처를 발견한다. (...) 이 출판인은 멜랑콜리를 자기 시대의 정취라고 강조하면서, 이로부터 오는 우울의 유혹을 이겨내는 비결로서 책의 의미를 언급했다." 그 사람에 따르면 "글과 책은 몰락으로부터 자유로운데, 한 나라나 지역에서 무엇인가 사라지고 붕괴하더라도 많은 다른 곳에서 그것을 어렵잡게 다시 찾을 수 있기 때문이다." 말하자면 바로크 시대는 몰락에 따른 우울을 현실에서 해소하는 대신 책-을 통한 사색과 명상-을 경유함으로써 어떤 전환점을 발견한다. (GS I, S. 319~320, 괄호는 인용자.)

64) GS I, S. 335.

65) 본 글의 각주 43)에서 설명했듯 '바로크'는 20세기 초 바이스바흐·크로체 등에 의해 '유럽의 16세기 말~17세기에 이르는 시대 혹은 시대정신'을 의미하게 됐지만, 벤야민은 이 단어를 통해 17세기뿐만 아니라 그 자신의 '현대'를 함께 가리킨다. 그는 『비애극』의 「서문」에서 17세기 바로크 예술과 20세기 표현주의가 유사한 '예술의욕(Kunstwollen)'의 산물임을 주장하면서, "독일 의고전주의 문화가 붕괴된 이후의 바로크의 현재성은 이 예술의욕에 근거를 둔다."고 밝힌다. (GS I, S. 235.) 여기서 '예술의욕'이란 알로이스 리글(Alois Riegl)의 용어인데, 그에 따르면 예술의욕은 예술 양식의 발생에 관련된 원리로서 "한 시대의 일반적인 '문화의지' 내지는 '세계관'과 평행관계에 있다." 즉 예술의 양식 발생은 예술가 개인보다는 집합적인 것에 의해 일정한 방향으로 의도되며, 예술 양식을 고찰하기 위해서는 개별 예술현상이 아닌 그 배후의 어떤 통일적 모티프, "보다 높은 본질"을 파악해야 한다는 것이다. (김수미, 「Alois Riegl의 미술사관에 관한 고찰」, 서울대학교 석사학위논문, 1986, 60~70쪽.) 이러한 리글의 논의는 벤야민이 '바로크'라는 양식상의 용어로 두 시대 세계관의 유사를 언급하는 이론적 근거다.

시대 및 장소와 무관하게 발현되는 특정한 예술적 성질을 지시하기도 했다.⁶⁶⁾ 설령 이러한 용법에 동의할 수 없다하더라도,⁶⁷⁾ 벤야민의 『비애극』 저술 의도가 17세기를 회고하는데 있는 것이 아니라, “바로크 시대의 의의를 현재에서 포착하고자하는 즉흥적 시도”들을 제시하는데 있다는 점에 주목하는 것은 중요하다.⁶⁸⁾ 그는 바로크 시대를 통해—특정 시점이 아니라—기존 언어들이 변형되고 관습적 표현들이 파괴되는 “절대적인 역사적 위기의 순간”을 의미하고자 했으며,⁶⁹⁾ 이 의도를 수용한다면 그의 바로크 논의가 17세기나 벤야민의 시대뿐만 아니라 오늘 우리에게도 해당되는 것은 아닌지 자문해볼 여지가 있기 때문이다.

이처럼 벤야민이 『비애극』에서 다룬 바로크 현상들, 멜랑콜리의 사태들이 일종의 범례로 이해된다면 이제 우리는 벤야민의 멜랑콜리 이론의 의의를 확장할 수 있게 된다. 벤야민의 연구는 장구한 멜랑콜리의 개념사에서 17세기라는 특정 시대의 이론적 공백을 메우는 작업에 그치는 것이 아니다. 벤야민에게서 ‘멜랑콜리’와 같이 자신의 역사를 갖는 단어들은 그 단어가 사용된 한 시점에 대한 고찰을 통해 “전 시기를 환기시킬 수 있다.”⁷⁰⁾ 그에게 역사란 마치

66) ‘바로크’를 ‘영광과 환희 등 어떤 시대의 이상에 대한 표현’으로 설명한 에우헤니오 도르스(Eugenio D'ors), ‘모든 예술 양식의 쇠퇴기’로 본 앙리 포시옹(Henri Focillon), ‘변형과 혁신이 있는 모든 곳’에 이 용어를 적용한 알레조 카르팡티에(Alejo Carpentier) 등이 그 사례다.(V. L. 파피에, op. cit., 24~25쪽; 앙리에트 르빌랭, 『바로크란 무엇인가』, 박동준 역, 한국문화사, 2015, 4~5쪽.)

67) 1990년대 이후 학자들은 대개 시대를 초월하여 ‘바로크’라는 용어를 적용하는 것이 “언어의 남용”이자 지나치게 “모호한 개념화”라는데 동의한다. 앙리에트 르빌랭(Henriette Levillain)의 저작에 따르면 오늘날 연구가들은 ‘바로크’를 ‘16세기 유럽에서 나타난 정신적 전환점’이자 “르네상스 인문주의의 위기와 관련된 세계관”으로 한정짓는데 의견을 함께하면서, 오늘날의 현상들이 ‘바로크의 복귀’라고 불릴 때 이 용어가 특정 시대를 지칭하는 것이 아닌—바로크 시대와 유사한—사회 조건 및 표현의 특징적 양태를 지칭하는 것으로 이해한다.(앙리에트 르빌랭, op. cit., 245~251쪽.)

68) GSI, S. 237. 또한 벤야민은 아샤 라시스(Asja Lācis)가 “왜 사장된 문학을 논문의 주제로 다루는지” 물었을 때 자신의 작업이 “동시대 문학의 아주 실제적인 문제와 직접적 연관이 있음”을 밝힌바 있다.(A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, S. 43~44, S. Buck-Morss, op. cit., p. 15에서 재인용.)

69) Cermatori, op. cit., pp. 176~177. 벤야민 연구가들에게서 이러한 의미의 ‘바로크’에 대한 연구는 계속 진행되고 있다. 고지현은 이 위기의 순간이 역사의 연속적 흐름을 단절시키는 어떤 이행기로 나타난다는 의미에서 ‘바로크’를 시대의 “문턱(Schwelle)”에 비유한다.(고지현, 「푸코와 벤야민-바로크에 대하여」, 『독일문학 138』, 2016, 172쪽) 또한 최문규는 ‘바로크’를 진보와 몰락이 공존하는 “이중적 근대에 대한 은유”로, 즉 “한편으로 이데올로기-계몽·낙관주의·이상주의·완결성·폐쇄성·통일성-가 생산된 근원이자 동시에 그것을 파괴하고 해체할 수 있는 잠재력”의 공간으로 이해한다.(최문규, op. cit., 56쪽.)

70) “Tagebuch vom 7. 8. 1931 bis zum Todestag”, GSVI, S. 444.

강바닥(Flußbett)에서 발생한 소용돌이의 이미지와 같아서, 어떤 중요 시점 주변으로 과거와 미래가 수렴하고 발산하는 까닭이다.⁷¹⁾ 따라서 멜랑콜리에 대한 벤야민의 고찰은 바로크 시대를 경유한다 하더라도 결국 “이 단어가 역사 속에서 개념화된 경우 모두”⁷²⁾를 염두에 두는, 그리하여 이 단어를 이루는 본질적인 상수를 밝히려는 시도로 이해될 수 있다. 그런데 이 말은 정확히 어떠한 의미인가? 이 말은 바로크 사람들과 르네상스, 중세의 사람들이 ‘멜랑콜리’라는 용어를 사용할 때—그들 각자가 미처 인식하지 못하거나 잘못 알고 있을 때조차—어떤 공통된 ‘본질’을 전제하고 있다고 벤야민이 이해했다는 것인가? 이에 답하기 위해서 본 글은 벤야민이 자신의 멜랑콜리 이론을 서술하는 형식적 원리, 즉 그의 ‘이념론’에 대해 설명하려 한다.

2) 형식적 고찰: 이념으로서의 멜랑콜리

멜랑콜리 개념사의 다양한 내용들을 어떤 ‘하나의’ 멜랑콜리로 설명한다는 것은 그리 쉬워 보이지 않는다. 각 시대의 멜랑콜리 개념들은 그 내용면에서 펍 광범위할 뿐 아니라 그것의 형식면에서도 복잡하고 모호하기 때문이다. 개념사 속에서 멜랑콜리는 체액·기질·질병부터 심리·능력·성격까지 이 용어를 사용하는 시대 및 인물들마다 서로 다른 종류의 대상을 지칭하곤 했다. 검은 담즙의 존재가 허구로 밝혀진 19세기 이후에 멜랑콜리는 통상 주체의 마음 상태로 이해되는 듯 보이지만,—대개 특수한 대상 및 조건들과 함께 규정된다는 점에서⁷³⁾—우울·슬픔 등 여타의 마음 상태들과는 별개인 것인 양 논의되기도 한다. 최근까지도 멜랑콜리 연구자들의 주된 관심은—일반적 심리·감정·정서와는 달리 설명되어 온—멜랑콜리가 과연 무엇의 이름인지 답하는 것이다.⁷⁴⁾

71) “Tagebuch vom 7. 8. 1931 bis zum Todestag”, GSVI, S. 443~444.

72) Ferber, op. cit., p. 3.

73) 가령 프로이트(Sigmund Freud)에게 멜랑콜리는 사랑하는 대상의 상실로 인해 발생하는 심리적 상태이며, 하이데거(Martin Heidegger)에게 멜랑콜리는 인간이 일상성과 죽음이라는 자신의 존재 본질을 직면할 때 느끼는 기분이다.

74) 주목할 만한 연구는 멜랑콜리를 ‘정동(affect)’으로 규정한 플래틀리(Jonathan Flatley)의 논의다. 그에 따르면 감정(emotion)이 주체의 내면에서 발생하여 바깥으로 드러나는 데 반해, 정동은 주체와 대상 간의 경계를 흐트러뜨린다. 달리 말해 정동은 주관이 아닌, 특정 메커니즘 속에서 영향을 주고받는

그리고 우리는 벤야민의 멜랑콜리 이론에서도 동일한 질문을 던질 수 있다. 그가 제시하는 멜랑콜리가 체액이나 기질의 이름도 정신적 질병이나 마음 상태의 이름도 아니라면, 그는 ‘멜랑콜리’라는 용어로 무엇을 지시하고 있는가? 더욱이 벤야민의 용어가 담고 있는 내용이 그 자신의 주장대로 진리 영역에 속한다면, 그는 어떻게 서로 다른 종류의 멜랑콜리들을 하나의 본질적 양태로 수렴시킬 수 있는가?⁷⁵⁾

먼저 확인해야 할 것은 벤야민이 『비애극』을 철학적 연습을 위한 논고로서 서술했으며 이때 “철학적 탐구의 대상은 이념(Idee)”이라는 점이다.⁷⁶⁾ 따라서 본 글이 논구하는 벤야민의 탐구의 대상은 ‘멜랑콜리의 이념’으로 규정된다. 그렇다면 벤야민에게서 ‘이념’이란 무엇인가? 이념이란 철학적 사유가 도달하고자 하는 목표로서 “제시된 진리”⁷⁷⁾, 즉 철학자가 자신이 포착한 사태들이 진리에 근접하도록 그것들을 정신 속에서 재구성한 이미지다.⁷⁸⁾ 결국 우리가 『비애극』에서 읽어내는 벤야민의 멜랑콜리 이론이란, ‘멜랑콜리’라는 용어를 둘러싼 바로크 시대의—나아가 고대부터 현대에 이르는—현상들을 벤야민이

힘들의 “집합(assembly)”이자 “동기부여의 체계(motivation system)”다. 이러한 맥락에서 ‘정동으로서의 멜랑콜리’는 주체와 대상 간의 상호작용과 그 상호작용이 수반하는—슬픔·우울·상실·공허·창조·열정 등의—변화를 의미하는데, 이때 이 변화의 방향, 즉 ‘멜랑콜리가 대상에서 기원하여 주체에 작용하는지’ 아니면 ‘주체의 멜랑콜리가 대상의 상태를 만드는지’는 판단 불가능하다.(Flatley, op. cit., pp. 11~19.)

75) 벤야민에게 “멜랑콜리는 여러 관조적 지향 중 피조물에 관련된 지향(Intention)이다.”(GS I, S. 324.) 이로써 그는 자신의 멜랑콜리가 ‘관조적 지향’ 즉—본 논문이 ‘이념’이라는 용어로 설명하게 될—철학적 사유의 목표, 진리임을 설명한다. 그러나 이 구절을 제외하면 『비애극』에서 ‘멜랑콜리’가 무엇을 가리키는 용어인지 직접적으로 확인할 만한 곳은 거의 없는데, 이 용어가 주로 인간이나 연극, 각종 사물, 시선, 관점, 소질(Veranlagung), 기질(Gemütsart, Temperament, Gemütsanlage) 등에 대한 수식어로 쓰이고 있기 때문이다.

76) GS I, S. 209.

77) 여기서 진리가 ‘제시(Darstellung)’ 된다는 점은 중요하다. 주체는 지식의 대상을 의식을 통해 소유하는데 반해, 진리의 경우에 있어서는 사유를 통해 다가갈 수밖에 없다. 진리—의식 바깥의—존재로서 주체에게 일순간 드러날 뿐이다. “이념들의 윤�무(Reigen)에서 현전하는 진리는 지식 영역으로의 모든 투사를 벗어난다. 지식은 소유이다. 지식의 대상은 그 의식—의식이 선험적일지라도—속에 점유되어야 한다. (...) 하지만 진리는 스스로 제시한다. 지식에 있어서 방법이란 대상을 획득하는 길이지만, 진리에 있어서 방법이란 자신의 제시이며 따라서 제시된 진리 속에 형식으로서 주어진다. 이 형식은 지식의 방법론이 다루는 의식 속의 연관에 고유한 것이 아니라 존재에 고유한 것이다.”(Ibid.)

78) 바사리(Giorgio Vasari)의 표현에 의하면 이념은 “자연에 예측적이지 않은 이미지형상(Bildgestalt)의 표상”이자 “정신 속에서 구상되는 것, 외적 재현에 선행하며, 우리가 때로 ‘주제’나 ‘대상’이라는 말로 가리키는 것”이다.(강수미, 『아이스테시스』, 글항아리, 2011, 32~33쪽에서 재인용.)

이념으로서 재구성하여 서술한 것이라고 할 수 있다. 그런데 어떤 현상들에 대한 벤야민 한 개인의 재구성 작업이 진리라는 본질적 영역을 제시하는 것이 과연 어떻게 가능한가? 벤야민의 이념론을 ‘현상’과 ‘재구성’이라는 두 가지 측면을 중심으로 나눠 구체적으로 검토해보면서 이에 답해보자.

이념들은 그 자체로 제시되는 것이 아니라, 오직 개념(Begriff) 속에서 사물 요소들을 배열함으로써 제시된다. 그리고 이때 이념들은 이 사물 요소들의 배치(Konfiguration)로서 나타난다.⁷⁹⁾

이념들은 현상들의 객관적이고 잠재적인 배치이며, 현상들의 객관적 해석이다. (...) 이념 자체는 이념에 의해 포착된 것과는 원칙적으로 다른 영역에 속한다. 따라서 이념이 이념에 의해 포착된 것을, 마치 유(類)개념이 종들을 포함하듯이 포함하느냐 하는 문제는 이념의 존립 기준으로 파악될 수 없다. 이념들은 별자리가 별들과 관계하듯이 사물들과 관계한다.⁸⁰⁾

우선 벤야민에게 있어 철학적 탐구의 대상인 이념은 반드시 실제 “사물”과 “현상”으로부터 근거한다. 달리 말해 이념은 철학적 사유의 주관적 생성물이 아니라 사물·현상의 “객관적 배치”로서 “고찰에 앞서 주어져 있는 것”⁸¹⁾이며, 그에 따라 이념이라는 진리 내용은 개별적인 사실 내용들에 천착함으로써만 포착될 수 있다.⁸²⁾ 이러한 맥락에서 이념을 서술하는 일, 즉 사유가가 경험 세계의 구체적인 사물·현상을 재구성하는 작업은 그것이 한 개인의 사유 작업임에도 불구하고 진리의 본질적 영역으로 나아갈 수 있다.⁸³⁾ 이념의 제시는 별자리를 읽듯 ‘이미 놓여져 있는’ 사물 배치를 가능한 정확하게 읽어내는 일이기 때문이다.

79) GSI, S. 214.

80) Ibid.

81) GSI, S. 210.

82) “불규칙한 조각들로 분할되는 데도 모자이크가 장엄함을 드러내듯이 철학적 관찰은 비상을 두려워하지 않는다. 모자이크는 개별적이고 동떨어진 것들이 모여 나타난다. (...) 미시적 가공작업이 조형적 전체성과 지적 전체성의 척도에 대해 갖는 이러한 관계는 ‘진리 내용이란 사실 내용의 세목들에 가장 엄밀하게 침잠할 때에 비로소 파악될 수 있음’을 보여준다.”(GSI, S. 208.)

83) GSI, S. 213~214.

『비애극』의 맥락에서 볼 때 멜랑콜리 이념의 서술을 위한 현상적 대상은 바로크 시대에 발생한 사물 요소들, 더욱 구체적으로는 과거의 텍스트들이다. 주지하다시피 『비애극』은 수백 개 인용구들의 몽타주 작업으로 이루어져 있는데, 멜랑콜리의 이념이 멜랑콜리에 관한 전 시대의 내용을 함의하고 있다고 말할 수 있는 가능성은 바로 여기에 근거한다. 벤야민이 보기에 바로크 시대의 텍스트들에는 바로크인들이 자신들의 시대를 바라보는 관점뿐만 아니라 더 과거 시대들에 대한 바로크인들의 이해와 판단이, 심지어는 미래에 대한 예견과 소망이 함께 담겨 있기 때문이다. 앞서 밝혔듯 벤야민이 바로크라는 역사의 한 시점을 과거와 미래가 수렴·발산하는 소용돌이로 이해한 것은 이러한 맥락에서다.⁸⁴⁾ 이념을 이루는 사물들로서 바로크의 책·구절·문장·단어들의 집합은 당대 혹은 여타 시대에 대한 ‘바로크 사람들의 시대정신’의 증거로서, 이를 인용한 벤야민 한 개인의 주관을 넘어 한 시대에 실제로 존재했던 집단적 분위기를 보여준다.

이렇듯 이념은 현상에 근거하면서 자신의 객관성을 보장받지만, 그렇다고 해서 이념이 개별적 현상 그 자체인 것은 아니다.⁸⁵⁾ 이념에서 현상은 현상 자체로 남는 것이 아니라 우리의 인식 작용을 통해 여러 언어 개념들로 분할되어 포착된다. 달리 말하자면 이념은 현상들을 “재구성”한 결과물인데, 이때의 재구성이란—경험적 현상들을 언어적·정신적 요소들로 분할하는—개념들을 매개로 이루어지는 사유 작업을 말한다. 이러한 철학자의 작업을 통해 철학자의 눈 앞에 놓인 현상 및 사물들은 수많은 별들과 같은 개념군으로 나뉘고 이 개념군들은 이내 별자리와 같은 이미지를 드러내게 된다.

84) 벤야민은 그가 “생성과 소멸에서 생겨나는 것”이라고 규정한 ‘원천(Ursprung)’ 개념을 통해, 어느 한 시점에서 발생한 사실 자료로부터 전 시대의 이해가능성이 열리는 이념의 성격을 보충한다. “원천적인 것의 리듬은 오직 이중적 통찰에만 열려있다. 그 리듬은 한편으로는 복구와 회복으로 다른 한편으로는 미완과 미종결로 인식되어야만 한다. 각각의 원천 현상에서는 하나의 형태가 결정지어져 있는데, 그 형태 속에서는 하나의 이념이—그 역사의 총체성 속에서 완성되어 나타날 때까지—계속해서 역사적 세계와 갈등을 빚는다. 따라서 원천은 사실적 상태에서부터 나타나는 것이 아니라 이 사실적 상태의 전사와 후사와 관련된다.”(GS I, S. 226.)

85) 현상과 이념은 “불연속하는 개별체들과 그 불연속성을 연관시키는 질서라는 점에서 서로 다른 존재”다. (강수미, op. cit., 37쪽.)

현상들은 가상이 뒤섞인 경험적 상태 그대로 구제되는 것이 아니라, 오직 그 현상의 요소로만 추출되어 이념의 영역에 들어간다. 현상들은 허위적 통일성을 탈피하고 분할되어 진리의 진정한 통일성(Einheit)에 참여한다. 이 분할로 현상들은 개념들의 관할 아래에 있게 된다. 사물을 요소로 해체하는 일을 수행하는 것이 바로 개념이다. (...) 매개자 역할을 통해서 개념들은, 현상이 이념들의 존재에 참여할 몫을 그 현상에 부여한다.⁸⁶⁾

이념들은 영원한 성좌(Konstellation)이며, 그 요소들이 이 성좌의 점들로서 포착되어 있다는 점에서 현상들은 분할되는 동시에 구제된다.⁸⁷⁾

그렇다면—현상들을 직관적으로 취하는 것이 아닌⁸⁸⁾—관조적 사유를 통한 현상들의 재구성을 통해 우리는 무엇을 더 알게 되는가? 벤야민이 이념을 ‘진리’의 표상으로 설명할 때,⁸⁹⁾ 그는—이념이 실제 현상을 근거 삼음으로써 객관적 참됨을 성취한다는 점을 가리킬 뿐만 아니라—오직 그 이념 속에서만 현상들이 “구제”될 수 있음을 말하고 있다. 여기서 개별 현상들의 구제란, 그것들이 이념 속에 들어감으로써 “그것들이 지금까지 이루지 않았던 총체성을 이룬다.”는 것을 의미한다.⁹⁰⁾ 보다 자세히 설명해보자. 이념은 이념에 관계하는 대상들의 단순한 연역이나 귀납이 아니라, 분할된 대상으로부터 포착된 참된 관계망, 참된 이미지이다. 즉 현상들의 진리에 다가가기 위한 사유가의 면밀한 관찰과 관조를 통해 경험 세계는 더 이상 “허위적 통일성”을 이루는 일상적 현상이 아닌 “진정한 통일성”을 이루는 본래적 현상이 된다. 요컨대 사태 그 자체로는 별 중요한 의미를 갖지 못했던 현상들이 이념 내의 관계망 속에서 비로소 진정한 의미를 지닌 것으로 드러난다는 말이다.⁹¹⁾

86) GS I, S. 213~214.

87) GS I, S. 215.

88) “이념의 존재는 결코 직관 일반의 대상으로서 사유될 수 없다.”(Ibid.)

89) GS I, S. 210.

90) GS I, S. 227.

91) 물론 이 의미는 사유가가 임의적으로 부여하는 것이 아니라 사태의 세부에 천착하여 얻어내는 본질적 의미다. 플레틀리가 벤야민의 멜랑콜리 이념을 창조가 아닌 “방법”이라고 표현할 때 강조점이 여기에 있다. “멜랑콜리가 주관적으로 경험된 현상일지라도 그것의 원천은 개별적이거나 유아론적 창조의 경향 혹은 그 경향이 가져온 능력이 아니다. 멜랑콜리는 방법이다. 인간이 자신의 고통의 역사적 원천에 접근하게끔 만드는 방법, 역사성 그 자체의 논리에 접근하게끔 하는 방법 말이다.”(Flatley, op. cit., p. 65.)

따라서 멜랑콜리의 이념을 사유하는 일은 멜랑콜리의 개념사적 고찰과는 다르다. 앞서 본 글은 멜랑콜리 이념의 서술을 위한 벤야민의 사유 대상이 과거의 텍스트들이라고 밝힌 바 있다. 이때 벤야민은 ‘멜랑콜리’라는 명칭 아래 축적된 텍스트들을 그저 수집하려는 것이 아니다. 그가 『비애극』에서 하고자 하는 것은 그 텍스트들이 한데 모이도록 만든 본질적 통일성과 함께, 각 시대의 서술자들이—명확히 인식했건 인식하지 못했건 간에—멜랑콜리의 담론을 통해 해결하고자 했던 삶의 문제나 그를 통해 달성하고자 했던 삶의 태도를 밝히는 것이다. 이러한 입장에서 멜랑콜리 이념은 바로크는 물론이고 지난 시대들이 서술한 멜랑콜리의 편린들에 내재하는 더욱 풍부하고 참된 의미들을 사유할 수 있게 만든다.

그리고 벤야민에 따르면 그 진정한 통일성을 알아볼 수 있게 만드는 단서는 오직 낱말의 개별 현상들을 세밀하게 검토함으로써만 얻어진다. 벤야민이 『비애극』에서 멜랑콜리 이념을 그리면서도 형이상학적 영역을 직접적으로 서술하지 않는 것은 이러한 까닭이다. 대신 그는 바로크 시대의 텍스트들이 언급하거나 전제하는 역사적 사건 및 예술작품들의 사례를 아주 구체적으로 기술하고 있다. 이에 따라 벤야민의 멜랑콜리 이념을 본격적으로 고찰하려는 본 글의 II, III장 역시—멜랑콜리의 이념을 단번에 규정하기를 단념하고—우선 역사와 종교, 예술 분야를 넘나들면서 바로크 시대의 경험적 사건들에 대해 구체적이고 개별적으로 탐구하는데 몰두할 것이다.

이처럼 멜랑콜리를 이념으로서 사유하는 일은 벤야민 멜랑콜리의 형식적 측면을 밝혀줄 뿐만 아니라 그의 철학적 방법론을 해명해주기 때문에 아주 중요함에도 불구하고 지금까지 주목되지 않았던 것으로 보인다. 여러 벤야민 연구자들은 벤야민의 멜랑콜리가 개별자의 생리적 몸 상태나 주관적 심리 상태가 아닌 사유가의 관조적 산물임에 동의하면서도, 멜랑콜리를 이념으로 정립하지는 않았다. 대신 펜스키는 멜랑콜리를 “보기의 방식”이라고 설명하고 있으며, 퍼버는 하이데거의 기분(Stimmung) 개념을 벤야민 멜랑콜리에 적용한다. 이와 같은 설명들은 멜랑콜리 이념론에 담겨있는 더욱 정교한 사태, 즉 철학자 개인의 사유의 결과가 그의 앞에 존재하는 사물들의 객관적 배치와 일치한다는 사실을 강조하지 못하고 있다.⁹²⁾ 이는—펜스키나 퍼버의 의도와는 달리⁹³⁾—

벤야민의 멜랑콜리가 주체의 임의적이고 자유로운 보기를 통해 창조된다는 오해를 낳을 위험성을 가지고 있다.

그러나 강조하자면 삶에 대한 참된 앎으로서의 멜랑콜리 이념은 진리 내용으로서 특정한 조건을 갖는다. 아무리 그 이념-이미지가 시시각각으로 유동하더라도 그러한 유동성이 이미지의 ‘자유로운 창조’와 동일시 될 수는 없다.⁹⁴⁾ 벤야민은 이와 같은 진리의 특정성을 ‘극단(Extreme)’이라는 용어 속에 담고 있다. “이념은 일회적이고 극단적인 것이 또 다른 일회적이고 극단적인 것과 맺는 연관의 형상화”⁹⁵⁾인데, 여기서 ‘극단’이란 진리의 이미지를 가장 잘 보여줄 수 있는 개별 요소들을 말한다.⁹⁶⁾ 이러한 진술에 따르면 진리를 포착하

92) “이념의 진리 속에서 주관적 인식과 객관적 존재는 합치하게 된다.”(최성만, 『기억의 정치학』, 길, 2014, 122쪽.)

93) 펜스키는 멜랑콜리를 주체의 보기 방식이라고 설명하지만, 이러한 설명이 멜랑콜리가 주관적이라는 것을 의미하지는 않는다. 그에게서 멜랑콜리적 주체가 본 대상들은 멜랑콜리적 세계를 이루며, 그 세계는 다시 주체에게 멜랑콜리적 보기를 추동하기 때문이다. “보기의 방식으로서의 멜랑콜리는 이해 및 개념화라는 주관적 양태 그 이상이며 비생산적 도식화 그 이상이다. (...) 멜랑콜리적 주체가 멜랑콜리적 대상을 생산한다고 할 때, 그 대상은 관조의 대상 영역인 세계를 구성한다. 그런데 여기서 관조는 곧이어 멜랑콜리라는 보기의 방식을 구성한다. 즉 멜랑콜리의 주체와 객체 사이에서 보기의 방식은 두 가지 구성적 계기 간의 변증법적 간격 속에서 존속된다.”(Pensky, op. cit., pp. 15~16.) 그러나 필자가 판단하기에 이와 같은 서술은 진리로서의 멜랑콜리 대신 멜랑콜리적 주체를 강조함으로써 멜랑콜리의 논의에서 객체가 어떤 역할을 하는지 모호하게 만드는 측면이 있다.

94) 이념의 서술이 단속적이고 반복적이어야 한다는 사실(GS I, S. 208~209)은 별자리의 비유에서 잘 설명된다. 별들이 만드는 이미지를 읽는 일은 별들을 주관적 맥락이나 선형적 법칙 하에 끌어다 놓는 것이 아니라, 그것들이 시시각각 이루는 가변적 배치를 확인하는 것이다. 이 이미지는 별들의 운행에 따라 이내 바뀌고 관찰자의 위치에 따라 늘 달리 보이기 때문에 이미지의 끝없는 재구성을 요청한다.

95) GS I, S. 215.

96) 이때 ‘극단’은 이념-이미지를 가장 잘 보여주는 개별 현상들, 이념 속에서 자신의 본질을 드러내는 개별 현상들을 의미한다. 즉 “이 용어는 통상적인 의미에서 어떤 ‘강도의 극한치’나 평균적인 수준에서 벗어난 ‘예외적 현상’을 뜻하지 않는다. 벤야민이 이념 서술을 통한 현상의 구제와 관련하여 이 용어를 사용한 점을 주목했을 때, 그것은 성좌로서의 이념에 의해 상투적이며 기만적인 ‘가상성’을 벗어나 그 본질적 위상과 의미가 명료해진 구체적-개별적인 현상으로 이해해야 한다. 다시 말해서 그것은 이념적 진리의 빛으로 역사적 진리 내용을 ‘극명하게 보여주는 징후’로서 거둬난 개별 현상이라 할 수 있다. 따라서 ‘극단’은 이념과 현상, 진리와 역사적 구체성 사이의 긴밀한 연결을 나타내는 용어인 동시에 현상의 구제를 추구하는 철학적 사유가 개념적 인식의 수준을 넘어서 이념-진리의 서술로 나아가야 한다는 점을 촉구하는 의미를 지닌다고 할 수 있다. 왜냐하면 이념적 진리야말로 개별적인 현상에 대해 진정한 “본질을 각인시키는 힘”이기 때문이다.”(하선규, 「벤야민의 역사철학적 이념론과 예술철학에 대한 시론(試論): 『비애극서』의 「인식비판 서문」을 중심으로, 『미학 예술학 연구 28』, 2008, 257쪽.)

기 위한 사유가의 과제는 일반적 현상으로부터 어떤 극단적인 요소를 분리해 내는 일이다.

그리고 벤야민이 『비애극』에서 제안한 극단들, 벤야민의 멜랑콜리 이념을 이루는 극단들이 바로 17세기 바로크 시대의 텍스트들이다. 앞서 본 글은 그 텍스트들이 성취해 낸 특징적 성격으로 ‘철학적 관조의 긍정성’과 ‘피조물의 비참’ 사이에서 어느 한쪽으로도 수렴되지 않는 ‘양가성’을 설명한 바 있다. 이와 같은 양가성은 벤야민이 바로크 멜랑콜리를 진리로서, 즉 멜랑콜리의 이념으로서 사유할 수 있게 하는 근거다. 나아가 이와 같은 진리의 특정성은 벤야민이 ‘멜랑콜리커(Melancholiker)’라고 칭한 사람들이 누구인지 밝혀주는 것이기도 하다. 모든 우울한 자들, 혹은 멜랑콜리에 관해 말한 모든 철학자들이 멜랑콜리커가 되는 것은 아니다. 지금까지의 논의에 비춰볼 때 멜랑콜리적 주체는 멜랑콜리의 이념을 사유하는 자, 즉 당면한 사태로부터 멜랑콜리적 양가성을 읽어낼 줄 아는 자로 규정된다.⁹⁷⁾

본 논문 역시 멜랑콜리의 본질적 양가성을 드러내는 방향으로 벤야민의 멜랑콜리 이념에 대한 논의를 전개한다. 특히 본 논문이 강조하려는 배치의 형세는 양가적 항들 간의 긴장이다. 본 논문에서 멜랑콜리의 이념을 이루는 현상 요소들은—서로 긴장을 이루면서 그 긴장을 통해 멜랑콜리적 상태를 유지시키는—‘슬픔’과 ‘유희’라는 두 양가적 개념어를 축으로 재배치된다.

97) 벤야민은 『비애극』에서 대표적 멜랑콜리커로 바로크의 비애극 작가들과 비애극 속 인물인 군주, 순교자, 궁신을 들고 있다. 또한 보들레르, 카프카, 발제 등의 작가들은 벤야민이 말하는 현대의 멜랑콜리커다.

II. 바로크 멜랑콜리: 비애극의 ‘슬픔’ 분석

1. 비애극의 정의 및 범주

벤야민이 『비애극』에서 멜랑콜리 이념을 구성하기 위해 주로 사용한 현상적 재료는 연극 비평 및 희곡이다. 이러한 선택은 그가 논문을 기획할 당시 처한 개인적 상황 때문이기도 하지만,⁹⁸⁾ 나름의 필연성을 갖는 것이기도 하다. 벤야민은 자신의 멜랑콜리 이론을 바로크라는 역사적 위기의 공간을 배경으로 전개하고자 하는데, 17세기 바로크 시대에 만연한 예술 양식이 바로 연극이었다. 바로크 사람들이 유독 연극에 몰두한 이유는 당대의 현실과 긴밀한 관계가 있다. 17세기의 파국적 현실은 바로크인들에게 자신이 시간에 예측된 존재임을 깨닫게 했고 이에 따라 사유의 관심사도 크게 바뀌었던 것이다. 시간에 따른 변천, 시공간적 한계, 덧없음, 고정된 진실이 아닌 허구와 가상, 삶이 끝나는 순간에 벗게 될 역할의 가면 등이 당대 사람들을 사로잡았으며, 이러한 인식들은 ‘삶을 연극으로 세계를 무대’로 보는 바로크적 세계관을 낳았다.⁹⁹⁾

그리고 이와 같은 시대적 맥락에서 발생한 바로크 연극을 벤야민이 부르는 용어가 ‘비애극’이다. 본래 독일어 ‘Trauerspiel’의 사전적 정의는 두 가지다. 광의의 의미에서 그것은 비극(Tragödie)의 동의어이며, 더 한정된 의미에서 이 단어는 “바로크 시대에 순교자를 소재로 한 연극의 경우처럼, 기독교도 주인공이 비극적 갈등을 겪지는 않는 유형의 연극”¹⁰⁰⁾을 말한다. 이 후자의 의

98) 벤야민은 본래 교수자격취득(Habilitation) 논문으로 자신이 기존에 수행했던 언어철학 분야의 연구를 발전시켜 알레고리라는 독특한 의미 양상에 대해 쓰려고 했다. 그러나 하이데거가 그보다 먼저 벤야민이 다루려던 텍스트인 토마스(Thomas of Erfurt)의 『의미의 양상』(*De modis significandi*)에 대한 논문을 출판한다. 이에 벤야민은 바로크 연극으로 주제를 급히 전환한다.(Weber, op. cit., p. 162.) 벤야민의 풍부한 철학적 기반과는 별개로, 그가 바로크 연극사 혹은 작품 사례에 대해 아는 것이 많지 않았다는 사실, 그리고 그 사례들에서 더러 오류가 발견된다는 사실은 『비애극』이 비판받는 주요 지점이다. (“Briefe”, S. 327.) 이 논문은 벤야민이 이를 통해 궁극적으로 보여주고자 하는 것이 무엇이지에 초점을 맞추고 있지만, 추후 이 저작 속 사례들의 적절성에 관한 면밀한 검토가 필요할 것이다.

99) “바로크 시대의 연극은 그저 놀이로만 머물지 않는다. 왜냐하면 연극이야말로 바로크 시대를 살았던 사람들이 한시도 잊을 수 없었던 근원적인 문제, 즉 참 존재와 겉모습 사이의 긴장 관계를 자연스럽게 드러내는 곳이기 때문이다. 연극은 인생과 실제 세계의 은유로서 기능한다.”(신정아, 『바로크』, 살림, 2004, 77쪽.)

미는 현대에서 거의 사용되지 않지만,¹⁰¹⁾ 벤야민은 이 의미를 차용하여 종교극에 한정시키지 않고 암울한 결말을 갖는 모든 바로크 시대 연극으로 확장한다. 바로크 시기 일군의 연극들을 고대 비극과의 비교 속에서 ‘비애극’으로 규정짓는 벤야민의 논의는 멜랑콜리에 관한 본 글의 맥락을 크게 우회하는 것이긴 하지만 간단하게 정리해보기로 하자. 여기서 벤야민이 주장하는 비극과 비애극의 단절 지점으로부터 멜랑콜리 이념에 관한 논의가 시작되기 때문이다.

비애극에 관한 논의는 벤야민이 당시의 한 문예학적 연구의 흐름을 비판하는 데에서 시작한다. 폴켈트(Johannes Volkelt)를 위시로 한 19세기 여러 문예이론가들은 자연주의 연극론에 경도됐는데,¹⁰²⁾ 벤야민이 보기에 이들은 근대의 자연주의 연극을 너무나도 단순하게 ‘비극’이라는 고대 장르에 연결시키는 오류를 범한다. 벤야민의 주장에 따르면 비극에 고유한 도덕적 문제는 근대 연극이 보여주는 인간 본성의 문제, “제어되지 않는 감정”의 문제와 무관한 것이었다.¹⁰³⁾ 이처럼 벤야민은 근대의 ‘비극적’ 무대를 그리스 비극과 동일시하는 통념에 반대하면서, 고대의 “옛 비극”과 근대의 “새로운 비극”을 구분하고 후자에 적절한 명칭을 부여하고자 했다.¹⁰⁴⁾ 그가 볼 때 근대의 무대는 도덕적 대결을 다루는 고대 비극과 달리 “문자 그대로 슬픈 것”¹⁰⁵⁾이라서, 그는 여기에 ‘슬픔의 연극’, 즉 ‘비애극’이라는 명칭을 붙일 것을 제안한다.

100) 김병옥·안삼환·안문영 엮음, 『도이치문학 용어사전』, 서울대학교출판부, 2001, 93쪽.

101) 독일의 대표적 사전인 ‘Duden’에 따르면 ‘Trauerspiel’은 ① 비극적 결말을 갖는 희곡이나 극 ② 구어체에서 나쁘고 한탄스러운 어떤 것을 의미한다. 한편 국내의 경우 ‘Trauerspiel’의 번역어인 ‘비애극’은 벤야민 연구자들을 제외하면 대부분의 사람들에게 완전히 새로운 용어다. 이전에 이 용어는 대개 ‘비극’으로 번역되었으나, 조만영이 2008년 번역서에서 ‘Trauer’와 ‘Spiel’의 의미를 살려 ‘비애극’으로 번역한 이후 대부분의 연구는 이를 따르고 있다. 그러나 여전히 이 용어는 벤야민 연구 바깥에서 사용되지 않고 있으며, 필자가 참조한 바로크 연극사의 내용들은 모두 비극적 연극을 ‘비극’이라는 용어로 명시하고 있다.

102) 자연주의 연극이란 인간이 자연적 본성 혹은 그 본성의 유사물인 사회적·경제적 힘 앞에서 좌절하는 것을 보여주는 연극 사조로, 에밀 졸라(Emile Zola)의 『테레즈 라캥』(*Thérèse Raquin*, 1873)이나 하우프트만(Gerhart Hauptmann)의 『직조공들』(*Die Weber*, 1892)이 그 사례다.(엘리제 도젠하이머, 『연극으로 보는 사회사』, 국중광 외 역, 한신대학교 출판부, 2003.)

103) GSI, S. 279~280.

104) GSI, S. 291. 근대 들어 새로운 연극이 나타났다는 생각은 벤야민이 유대 신학자 로젠츠바이크(Franz Rosenzweig)나 루카치(György Lukács)의 논의를 발전시킨 것이다.

105) A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, S. 43~44, S. Buck-Morss, op. cit., p. 15에서 재인용.

우선 벤야민이 이해하고 있는 옛 비극의 본성이 무엇인지 확인해보자. 벤야민은 고전학자 빌라모비츠-뮐렌도르프(Ulrich Wilamowitz Moellendorff)의 연구를 따라, 비극을 ‘올림포스 신들의 법에 대한 수호’와 ‘옛 법의 폐기 및 인본주의적 법 수립의 촉구’라는 두 도덕적 지향이 만들어내는 아곤(Agon), 즉 갈등과 경쟁의 구도로 규정한다.¹⁰⁶⁾ 여기서 벤야민이 특히 강조하는 바는 아곤이 언제나 비극에 어떤 하나의 방향성을 가져온다는 사실이다. 그 방향성이란 두 도덕 질서 간의 충돌에 의해 발생하는 “전통의 극단적 개조”¹⁰⁷⁾를 통한 역사적 발전을 말한다.¹⁰⁸⁾

그런데 벤야민이 보기에 근대의 ‘새로운 비극’은 이러한 특징을 갖지 않는다. 거기서 인간은 더 이상 발전적인 새 질서를 발견하지 못하며 이에 따라 이 연극에는 질서 간의 경쟁이 없다. 비애극에는—이교적 신과의 경쟁적 갈등 대신—절대적 신 앞에서 본래적으로 죄 지은 존재인 인간의 당혹감만이 존재한다.

이 점이 새로운 비극을 옛 비극과 구분해주는 핵심적인 차이다. (...) 근대의 비극은, 고대의 비극에게는 전적으로 낯선 목표를 향해, 절대적인 대상과의 관계 속에서 존재하는 절대적인 인간의 비극을 향해 나아가게 된다.¹⁰⁹⁾

106) 아이스킬로스(Aeschylus)의 『아가멤논』(*Agamemnon*, 기원전 458)을 예로 들어보자. 아가멤논은 왕은 트로이 전쟁의 출전을 앞두고 결단의 순간을 마주한다. 바람이 불지 않아 함대가 움직이지 못하는 중에 한 예언자가 딸 이피게네이아를 제물로 바쳐야만 상황이 해결된다고 말했다기 때문이다. 아가멤논은 딸을 죽이고 이것이 원인이 되어 이후 아내에게 살해당한다. 아가멤논의 죽음은 ‘죄 지은 자는 상응하는 대가를 받는다.’는 제우스의 법에 의거한 속죄의 희생이다. 그런데 영웅의 죽음을 두고 코러스는 신에 대한 반발과 함께 탄식을 내뿜는다. 코러스가 보기에 애초에 아가멤논이 참전하고자 한 것은 신의 뜻이었으며, 딸의 희생은 왕으로서 어쩔 수 없는 일이었기 때문이다.(아이스킬로스, 『아이스킬로스 비극』, 천병희 역, 단국대학교출판부, 1998; 문혜경, 「아이스킬로스의 『아가멤논』에 나타난 제우스의 정의와 Hybris」, 『서양고전학연구 29』, 2007.)

107) Weber, “Tragedy and Trauerspiel: Too Alike? ”, Joshua Billings&Miriam Leonard(ed.), *Tragedy and the idea of modernity*, Oxford University Press, 2015, p. 90.

108) 나아가 벤야민은 로젠트바이크가 이 아곤에서 주체적 인간의 탄생을 읽어낸다는 사실에 주목한다. 그는 로젠트바이크의 『구원의 별』(*The star of redemption*, 1930)에서 비극 영웅의 ‘침묵’에 관한 내용을 주로 가져와서 이를 설명한다. 비극 영웅의 침묵은 역설적인데, 변명 없이 신에게 순응하는 동시에 그 순응으로 인해 보는 이들에게 신의 부당함을 일깨우기 때문이다. 영웅의 침묵은 인간 주체의 합당함에 대한 인식을 가져다주며, 그 인식을 표현할 수 있는 새 법과 언어를 찾게 만든다. 결국 벤야민에게 비극은 신화로부터 인간이 승리하는 과정으로 이해된다. 즉 “비극 속에서 이교적 인간은 자기가 신들보다 선하다는 점”을 깨달으며, “옛 규약들이 영웅을 끝내 조여 올 경우, (...) 그의 영혼은 어떤 먼 미래 공동체의 말로 구원된다.”(GS I, S. 287~288.)

요컨대 근대의 새로운 비극으로서 비애극은 인간이 근대에 와서 맞닥뜨리게 된 절대적인 운명, 즉 피조물로서의 무력함에 대한 연극이다. 그리고-비극의 정신으로서 ‘숭고’에 비견되는-비애극의 정신이 바로 ‘멜랑콜리’다.¹¹⁰⁾ 벤야민은 이 근대적 고찰이 본격적이게 된 시점, 그리하여 비애극이 시작된 시점을 17세기로 설정하고 당대의 사유와 예술을 분석한다.

그렇다면 벤야민이 ‘비애극’으로서 규정하는 연극들은 실제 어떤 것들인가? 『비애극』에 등장하는 다양한 연극 양식들은 연극을 시대나 소재로 구분하는 통상적인 분류 방법과는 다른 맥락 위에 있기 때문에 독해상의 혼란을 발생시킨다. 이에 본 논문은 이후 논의에서의 이해를 돕기 위해 벤야민이 ‘비애극’으로 지칭하는 연극 장르 용어들을 다음과 같이 정리, 개괄한다.¹¹¹⁾

벤야민은 비애극을 크게 두 범주로 나눈다. 먼저 그가 보기에 비애극의 독특함은 “이론과 규범에의 완고함”에 있었다.¹¹²⁾ 이는 당시 작가들이 자유로운 창작보다 특정한 목표를 준수하기를 우선했다는 말이다. 바로크 작가들에게서 비애극의 저술 목적은 각자의 내면의 자유로운 표현에 있는 것이 아니라, 바로크 시대의 정신적·사회적 지향의 고취에, 즉 신에 대한 경외와 신앙심을 시민들에게 부여하는데 있었다.¹¹³⁾ 절대적 신 앞에 인간 존재를 세우는 이러한 목표는 모든 비애극의 전제이지만, 노골적으로 드러나기도 하고 더러 연극적 재미 속에서 감추어지기도 했다. 벤야민이 비애극을 나누는 기준은 이에 따른 것이다.

109) GS I, S. 291.

110) 루카치에 따르면 비극 영웅이 자신의 죄를 이성적으로 수용하는 일은 그에게 숭고함을 가져다주며, 바로 그 숭고함으로 인해 그는 폭력적인 신에게서 승리를 거둔다. 그러나 근대에 나타난 새로운 비극에서 죄는 불가해한 운명으로 떠오른다. 새로운 비극이 보여주고자 하는 것은 도저히 해소할 수 없는 운명을 맞닥뜨린 절대적인 인간, 즉 자신의 무능을 신 앞에서 겸허히 고백하는 순교자로서의 인간이다. 그리고 벤야민에게 이 순교자는 멜랑콜리커의 전형이다. (Ibid.)

111) 다음은 벤야민이 비애극과 비교하기 위해 언급하는 연극들이다.

시대	고대	중세	르네상스	계몽주의
지역	그리스	유럽	유럽	독일
장르	비극(Tragödie) 희극(Komödie)	신비극 (Mysterienspiel)	고전주의 역사 드라마 독일 르네상스 드라마 이탈리아 르네상스 드라마	시민비극 (bürgerlichen Trauerspiele)

112) GS I, S. 238~239.

113) GS I, S. 242.

먼저 독일 비애극(deutschen Trauerspiel)을 살펴보자. 『비애극』에서 독일 비애극은 다음과 같은 세부 장르를 갖는다.

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| * 국가대사극(Haupt-und-Staatsaktion) | * 순교자 드라마(Märtyrerdrama) |
| (유사) 궁정 드라마, 바로크 역사 드라마 | * 목동극(Schäferspiel) |
| * 폭군 드라마(Tyrannendrama) | (유사) 목자극(Pastorale) |
| (유사) 헤롯 드라마 | * 예수회극(Jesuitentheater) |

벤야민이 보기에 독일 바로크 시대의 연극은 앞서 밝힌 ‘규범’에 충실했는데, 이는 독일 작가들이 놓여있었던 국가 상황 및 그들의 신분에 기인한다. 연극사에 따르면¹¹⁴⁾ 17세기 독일의 연극은 종교개혁의 여파 속에서 성장했다.¹¹⁵⁾ 종교개혁자 멜란히톤은 신교의 전파를 위해 학교 교육을 강화하는 과정에서 연극을 이용했다. 반종교개혁 측에서도 자신들의 신념을 알리기 위해 연극을 적극 활용했는데, 예수회극(Jesuitentheater)¹¹⁶⁾이 대표적 사례다. 독일 바로크 연극은 대개 종교적 목적을 가지고 학교나 교회에서 상연되던 행사의 일환이었으며, 소재면에서도 순교자나 목동 등 중세 종교극의 소재를 계승한다. 브렌너(Peter Brenner) 등의 연구가들은 이러한 상황에 주목하며 바로크극의 “문학적 야망이 신학적인 것에 비해 뒤쳐졌다.”¹¹⁷⁾고 평가한다.

또한 독일에서 연극을 유행시킨 또 다른 중요한 한 축은 절대주의¹¹⁸⁾ 하의

114) 『비애극』과 다음 저작들의 ‘바로크 연극’ 항목을 교차 검토하였다. 볼프강 보이틴 외, 『독일문학사』, 허창운·윤세훈·홍승룡 역, 삼영사, 1988, 91~180쪽; 페터 브렌너, 『신독일문학사』, 정인모·허영재 역, 새문사, 2008, 15~94쪽; 호프만·뢰쉬, 『독일 문학사』, 오한진 외 역, 일신사, 1992, 85~113쪽; 이원양, 『독일 연극사』, 두레, 2002, 31~53쪽; 안삼환, 『새독일문학사』, 세창출판사, 2016, 99~214쪽; 쿠트 로트만, 『독일문학사』, 이동승 역, 탐구당, 1986, 37~47쪽; 노태한, 『독일문예학개론』, 한국학술정보, 2007, 74~83쪽; 김성곤, 『독일문학사』, 글로벌콘텐츠, 2011, 35~56쪽; 내용이 공통되어 따로 인용을 밝히지 않았으나, 그 저작에 특별히 기댔거나 저작의 내용이 특이한 경우 인용을 밝힌다.

115) 독일은 인본주의적 정신을 온 유럽에 가져온 이탈리아 르네상스의 영향을 여타 나라에 비해 크게 받지는 못했다. 15세기 출판기술의 획기적 발명이나 대학의 확산은 분명 몇몇 지식인들에게는 중대한 정신적 변화를 가져다주었지만, 이들은 아주 일부계층에 불과했으며 그마저도 종교분쟁의 충격에 금세 휩쓸려버렸던 것이다. 오히려 독일 문학의 발전은 종교개혁의 파란 속에서 훨씬 큰 추진력을 얻었다. 이 시기에 수많은 논쟁과 홍보 속에서 출판·저작문화가 발달했고, 여전히 주도층은 소수에 불과했지만 공공적 논의, 즉 여론이 형성됐다. 독일어로 된 연극이 성행하게 된 것은 이러한 흐름에서다.

116) 스페인 로울라 수도회의 연극이 독일에 전파된 것으로 교육용으로 사용됐다.

117) 페터 브렌너, op. cit., 33쪽.

118) 이때의 절대주의는 프랑스의 중앙집중적 절대주의와는 다른 영방국가적 절대주의(Territorial

궁정문화다. 16~17세기 당시 300여개에 달하는 영방국가의 군주들은 자신의 영토 안에서 절대적인 권력을 가지고 있었다. 군주들은 국가의 사법·행정·외교·문화·교육 등의 분야를 담당할 지식인들을 필요로 했고, 이에 대학교육을 받은 시민계급을 기용했는데, 많은 바로크 작가들이 이러한 신분이었다.¹¹⁹⁾ 술레지엔 학파에 속하는 로엔슈타인(Daniel Casper von Lohenstein), 그리피우스(Andreas Gryphius), 할만(Johann Christian Hallmann)과 뉘른베르크 학파에 속하는 하르스되르퍼(Georg Philipp Harsdörffer), 비어켄(Sigmund von Birken), 클라이(Johann Klaj)가 대표적이다. 이들은 종교극을 군주의 신앙심을 알리는 내용으로 개작하였다.¹²⁰⁾ 이러한 연극을 국가대사극(國家大事劇, Haupt-und-Staatsaktion)이라고 칭하는데, 일종의 역사극으로 왕과 궁정을 다루는 극을 의미한다. 작가들은 자신의 군주를 높이고 적대하는 군주를 비방하기 위해, 혹은 군주와 시민들 모두에게 경각심을 주기 위해, 선한 인물을 죽이고 곧 살해당하는 폭군의 이야기를 즐겨 다뤘다.

다른 한편 벤야민이 『비애극』에서 언급하는 또 다른 범주의 연극들이 있다.

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| * 스페인 비애극(spanischen-) | * 영국 셰익스피어의 「햄릿」 |
| * 운명극(Schicksalstragödie) | * 질풍노도 (Sturm-und-Drang) |
| * 망토와 검의 극 | * 빈 익살극(Possentheater) |
| (Comedias de capa y espada) | * 명랑극(Lustspiel) |

Staatlicher Absolutismus)다. 프랑스가 종교개혁을 종식-위그노 전쟁, 1562~1598-하는 과정에서 절대왕권을 갖는 통일국가를 탄생시킨 것과 달리, 독일은 영방군주들이 각자의 영지에 대한 종교의 자유를 결정할 수 있게 됐고-아우크스부르크 제국회의, 1555-이는 신구교간 계속적 대립과 경쟁적 권력 불리기의 현상을 불러왔다.

119) 벤야민이 주로 인용하는 독일 바로크 비애극 작가는 그리피우스, 로엔슈타인, 할만인데 이들 중 그리피우스는 법률가였고, 로엔슈타인은 공무원·외교관·교장이었다. 그리피우스는 『레오 아르메니우스 또는 제후의 살해』(1652), 『카타리나 폰 게오르기엔 또는 굳건한 영속성』(1647), 『살해된 제왕 또는 영국의 카롤루스 슈트 아르두스 왕』 등 과거 및 당대 궁정의 역사적 소재를 순교자극의 구성으로 그려 낸 작품들을 썼다. 로엔슈타인은 『클레오파트라』(1661), 『소포니스베』(1666), 『아그리피나』(1666), 『이브라힘 술탄』(1673) 등 오스만 제국과 로마 역사를 소재로 한 작품들을 썼는데, 그리피우스에 비해 구원의 모티브를 적게 담고 있으며 장면이 잔인하고 줄거리가 혼란하다고 특히 계몽주의자들에게 비판받았다. 할만은 『모욕당한 사랑 또는 고결한 마리암네』(1670), 『소피아』(1671) 등을 썼으나 주로 그리피우스와 로엔슈타인의 아류로 평가받는다.

120) 이렇게 교회 밖에서 수행된 극이 종교적 맥락 위에 놓여있음을 강조할 때, 벤야민은 ‘세속 드라마(profane Drama)’라는 용어를 쓴다.

시대와 지역 등을 기준으로 삼는 통상적 분류를 염두에 둔다면 이 연극들 한데 묶는다는 사실이 생경하게 여겨질 수 있다. 이 연극들은 시기로는 17세기 초반부터 18세기 말에, 지역으로는 독일·영국·스페인·이탈리아에 퍼져있을 뿐만 아니라, 배경은 궁중에서 시민사회까지, 주제는 운명에서 사랑까지, 형식은 인형극에서 오페라까지 다양하다. 그러나 벤야민에게 이 연극들은 독일 바로크 연극에서 설명한 것과 유사한 종교적·정치적 의지의 산물이라는 점에서 한데 묶인다.¹²¹⁾ 다만 독일의 교회극과 궁중극보다 더 대중 지향적이었던 이 연극들은 그러한 의지를 연극적 기교 속에 교묘히 감출 줄 알았다.

그것을 잘 수행한 대표적 사례가 칼데론(Pedro Calderon de la Berca)의 작품과 셰익스피어(William Shakespeare)의 『햄릿』(*Hamlet*, 1601)이다.¹²²⁾ 벤야민이 ‘스페인 비애극’이나 ‘운명극’, 혹은 스페인식 궁정극을 비유적으로 나타내는 ‘망토와 검의 극’을 언급할 때, 그는 대부분 칼데론의 희곡들을 지시한다. 본래 운명극이란 “운명이 의인화된 힘으로서 사건을 미리 규정하고 강력한 영향력을 미치는 극”¹²³⁾을 말한다. 앞서 루카치는 ‘새로운 비극’의 특징이 불가해한 운명을 드러내는 것이라 설명했는데, 칼데론의 운명극은 이를 충족하면서도 반드시 비극적 결말을 맞이하지 않고 상황을 다양하게 변형시킨다. 한편 『햄릿』은 벤야민이 유일하게 한 절을 할애하는 “위대한 비애극”이다. 그가 보기에 이 연극은 전적으로 외적인 우연으로 죽는다는 ‘새로운 비극’의 규정을 따르면서도,¹²⁴⁾ 비애극적 슬픔을 “자기반성의 밝은 빛”¹²⁵⁾으로 바꾼다는 점에서 특유의 연극적 결말을 열어놓는다.

121) 이는 시대적 상황의 유사성에 근거한다. 가령 칼데론과 로페 데 베가와 같은 스페인 극작가들은 궁정관료이거나 사제직에 복무했으며, 당대 스페인은 강한 가톨릭 문화와 함께, 무적함대 격과 직후의 심각한 사회적 혼란을 겪고 있었다. 또한 셰익스피어의 시대 영국 역시 종교적 갈등과 이를 해소하기 위한 고민이 절정에 놓여있었는데, 특히 『햄릿』은 “종교개혁이 가져온 모순과 갈등에 대해 집중적으로 관심을 표출하고 있는 작품”이라고 평가받기도 한다. (황효식, 『『햄릿』과 영국의 종교개혁』, *Shakespeare Review* 43(2), 2007, 375~395쪽.)

122) “경직된 유형을 결코 극복하지 못했던 17세기의 독일인들보다는, 칼데론과 셰익스피어가 훨씬 뛰어난 비애극을 창조했다.”(GS I, S. 306.) 이때 “뛰어나다”는 말은 연극과 예술적 가치, 즉 심미적 가치다. 칼데론의 작품이 독일 비애극보다 유희적이라는 사실을 강조하기 위해 벤야민은 이를 “낭만주의적 비애극”이라고 칭하기도 한다.

123) 김병옥·안삼환·안문영 엮음, op. cit., 159쪽.

124) GS I, S. 315.

125) GS I, S. 335.

그런데 독일 바로크 연극과 그것의 변형이라는 비애극의 두 범주에서 유념해야 할 것은, 벤야민이 두 범주 간에 가치의 위계를 두지 않았다는 사실이다. 그는 “작품의 형식 자체는 보잘것없는 작품의 메마른 몸체에서 그 문학의 뼈대로서 두드러진다.”¹²⁶⁾고 설명하면서 독일 비애극의 가치를 재평가한다. 즉 벤야민은 독일 비애극의 미적 불완전성을 인정하면서도, 비애극의 고유 형식을 드러내는 것이 그것의 중요한 가치라고 밝히고 있다.¹²⁷⁾ 이 논문은 이 범주로부터 비애극의 가장 고유한 속성들을 읽어낼 것이다. 이와 달리 후자의 범주는 비록 “순수 문학의 울타리 바깥에 있는 바로크 드라마의 위상을 독일 드라마보다 더 명확하게 드러내주지는 않겠지만”¹²⁸⁾ 바로 그렇게 함으로써 비애극의 또 다른 가능성을 보여준다. 본 논문은 이 범주의 연극들을 통해 비애극의 고유 속성들이 어떻게 변용될 수 있는지를 확인할 것이다.

따라서 II·III장에서 수행될 비애극의 분석은, 두 범주 간 차이를 근거로 하여 주로 II장에서는 독일 비애극을, III장에서는 그것의 변용들을 다루게 된다. 그러나 벤야민에게서 이들은 완전히 별개의 것이 아니라 비애극의 서로 다른 양상들이기에, 그것들로부터 도출되는 멜랑콜리의 속성들도 하나의 멜랑콜리 이념이 서로 다르게 현현한 것으로 보아야 할 것이다. 다음 절에서부터는 본격적으로 비애극의 분석과 함께 멜랑콜리의 이념을 고찰해보자.

2. 멜랑콜리의 속성들

벤야민의 이념론에 따르면 멜랑콜리 이념은 간단히 규정될 수 있는 것이 아니라 다양한 현상들의 배치를 통해 포착되는 이미지다. 멜랑콜리가 이념인 한 본래적으로 그것은 수다한 현상들의 배열에서 드러나는 것이고, 그 현상들이 얼마나 복잡한지를 우리는 앞서 멜랑콜리 개념사 내에서도 확인한 바 있다.

126) GSI, S. 238.

127) 여기서 말하는 형식은 앞서 밝힌 창작 동기 상의 의지이지 창작의 규칙이 아니다. 벤야민이 강조하듯 이는 문학사상 줄곧 오해되어왔다. 여러 이론가들이 바로크의 ‘규범적 엄격함’을 고대와 르네상스의 ‘시학적 규칙’을 향한 것으로 오인했던 것이다.(GSI, S. 240~242.)

128) GSI, S. 263.

벤야민이 묘사하는 비애극의 현상들 역시 그에 못지않게 다양한 것이지만, 그럼에도 불구하고 그 묘사된 현상들 전반을 공히 아우르는 어떤 기분을 포착할 수 없는 것은 아니다. 벤야민이 보기에 비애극에 가치를 부여하는 것, 비애극을 진정으로 규정하는 것은 이 연극이 바로크 공간의 고유한 슬픔, 즉 ‘비애’를 보여준다는 사실이다.

비애극은 그 이름에서부터 관조자에게 슬픔을 일깨운다는 것을 암시한다. 그렇다고 해서 비극보다 비애극의 내용이 경험 심리학 속에서 더 적절하게 기술될 수 있다는 말은 전혀 아니다. 오히려 말하고자 하는 바는—비탄의 상태를 말하려는 게 아니라—이 유희 자체가 슬픔의 묘사(Beschreibung)에 더 잘 기여할 수 있다는 것이다.¹²⁹⁾

비애극은 “슬픔을 묘사”하여 관조자에게 “슬픔을 일깨우는” 연극이다. 벤야민은 비애극 전반을 아우르는 주된 속성이 단연 ‘슬픔’임을 암시한다. 그러나 이때의 슬픔은 일종의 심리적 상태, 이를테면 우리를 목 놓아 울게 하거나 가슴 치게 만드는 심적 고통, 비탄의 상태와는 다르다.¹³⁰⁾ 그렇다면 이 슬픔이란 구체적으로 무엇을 말하는가?

이 논문은 비애극에 대한 벤야민의 설명에서 드러나는 슬픔의 속성들을 다음 네 측면으로 나눠 확인하고자 한다. 첫째, 비애극에서 나타나는 ‘슬픈 세계’가 어떤 것인지 확인한다. 이 세계는 바로크의 시대 상황과 맞물리며 완전한 파국으로 나타난다. 둘째, 그러한 세계 속에서 비애극의 인물들이 느끼는 ‘슬픈 자신’에 대한 인식을 확인한다. 이들은 파국 앞에서 자신을 축복받은 존재로 여기지 못하고 한갓된 피조물로서의 고통에 직면한다. 셋째, 비애극의 인물은 세계와 모종의 관계를 맺는데 이 ‘관계상의 슬픔’을 확인한다. 인물이 자신을 피조물로 여길 때, 세계는 도덕과 관습 등의 인간 행위로 제어 가능한 것이 아니라 통제 불능의 자연으로서 그와 관계한다. 마지막으로 이 모든 세계·주체·관계가 무대 위에 드러나는 공통된 상태를 확인해 볼 것인데, 그것은

129) GSI, S. 298.

130) 비애는 “작가나 관중의 감정상태가 아니라 경험적인 주체에서 벗어나 대상의 풍부함에 내적으로 관계한다.”(GSI, S. 318.)

바로 ‘파편’이다. 앞서 설명한 멜랑콜리적 슬픔은 주체가 기존에 가졌던 확고한 믿음의 상실, 세계를 이루고 있던 총체성의 상실로 특징지어지기 때문에 슬픔의 표현은 파편적이 될 수밖에 없다.

이 비애극의 슬픔들은 우리에게 무엇을 알려주는가? 앞서 밝혔듯 벤야민에게 비애극의 모든 현상들은 “멜랑콜리라는 수호신에게 바쳐진다.”¹³¹⁾ 이 글 역시 비애극에 관한 개별 현상들을 멜랑콜리의 성좌 이미지를 그리는 날개의 요소들로 제시한다. 따라서 이들의 고찰은 각각 개별적이고 독립적인 현상들을 파악하는 데 중점이 있는 것이 아니다. 그 대신 본 논문은 다음 네 절들을 멜랑콜리라는 하나의 이념을 그려내기 위한 반복적 재구성 작업들로 제안한다. 그리고 이로부터 형성되는 슬픔의 이미지는 멜랑콜리 이념-이미지의 한 가지 양태이다. 이 논문은 그것을 ‘멜랑콜리적 슬픔’으로 규정한다.

1) 파국으로서의 세계

독일의 바로크는 어떠한 시대인가? 『비애극』에서 이 시대를 가장 핵심적으로 표현해주는 단어를 찾다보면 단연 “파국의 이념(Idee der Katastrophe)”¹³²⁾ 일 것이다. 실제로 17세기 독일에서 발생한 온갖 혼란스러운 사건들은, 그야말로 총체적 파국의 기미를 당대 사람들의 눈앞에 그려놓았다. 수차례의 전쟁과 전염병은 급격한 인구 감소와 도시의 황폐화를 가져왔고, 여기에 흉작과 기아, 농민봉기, 시민폭동, 인플레이션과 경제공황 등 온갖 문제들이 일제히 더해졌다.¹³³⁾ 벤야민은 “바로크 시대의 종교적 인간은 자신이 세상과 함께 폭포 쪽으로 떠밀려 간다고 느낀다.”고 표현하면서,¹³⁴⁾ 바로크인들이 느끼는 절망감이 아주 선명하고 긴박한 것임을 암시하고 있다. 이제부터 우리가 분석하게 될 바로크 비애극의 주된 내용이 “살인, 절망, 부친살해, 근친상간, 전쟁과 반란, 울부짖음, 탄식 등”¹³⁵⁾ 암울한 것뿐이었다는 사실 역시 이러한 시대상의 근거가 된다.

131) GSI, S. 335.

132) GSI, S. 246.

133) 김유동, 「멜랑콜리: 17세기 유럽 문화의 한 가지 동인」, 『독일문학 123』, 2012.

134) GSI, S. 246.

135) GSI, S. 242.

여기 더해 벤야민은 바로크 시대의 세속화 경향이 파국에의 인식을 더욱 깊게 만들었다고 본다.¹³⁶⁾ ‘세속화’란 그 정의상 종교적인 것이 현세의 풍속으로 옮겨가는 움직임인데, 역사적 기록에 따르면 세속화(Säkularisation, Verweltlichung) 현상은 르네상스에서 발화되어 바로크에서 명시적으로 드러난다.¹³⁷⁾ 이 바로크 세속화가 파국적 인식을 강화시켰다고 벤야민이 생각하는 이유는, 그것이 파국에 대한 해결을 더 이상 종교에서 찾지 못하도록 만들었기 때문이다.

슐레지엔과 뉘른베르크 학파의 신교도뿐만 아니라 예수회 교인들과 칼데론에게서 이루어진 신비극의 세속화는 구원사적 물음의 긴장이 무한히 팽창하는 것을 허용한다. 반종교적인 세속화 속에서도 종교적인 관심은 조금도 그 중요성을 상실하지 않았기 때문이다. 이 세기가 거부한 것은 단지 종교적인 해결이었으며, 바로크는 분열된 모든 시대 중 기독교의 지배가 흔들리지 않았던 유일한 시대였다.¹³⁸⁾

비애극 작가들은 연극의 장소를 교회에서 궁정 및 대중극장으로 옮기면서도, 연극을 통해 “구원사적 물음”을 던지는 일을 계속했다. 파국에서 벗어나서 신적 평화를 얻고자 하는 종교적 열망은 중세 연극뿐만 아니라 바로크 연극에서도 중요한 화두였다. 벤야민이 판단하기에 이 연극들은 언제나 종교적 맥락에 강하게 묶여 있다.¹³⁹⁾

136) GSI, S. 257~259.

137) 세속화 경향이 특히 바로크에서 전면적이 된 정황은 ‘르네상스적 현실감각의 계승’과 ‘종교개혁·반종교개혁에 기인한 종교관의 변화’로 요약된다. 바로크 즈음에는 이미 르네상스가 가지고 있던 현실에 대한 관심—이성의 강조와 수학·과학의 발달, 무역·상업의 확장, 인본주의적 믿음 등—이 이후 근대를 형성할 강력하고 거대한 흐름이 되어 밀려오고 있었다. 16세기 들어서는 가톨릭 교회마저 상업 발달 및 화폐 권력이라는 경제적 변화에 합류하기 시작할 정도였다. 그 와중 1517년 가톨릭의 면죄부 발행에 항의한 루터의 ‘95개조 반박문’은 세속과 초월 간에 엄격한 분리를 추구하는 결정적 계기가 됐다. 신·구교를 막론하고 교회를 바로세우고자 한 노력들은 결국 기존에 교회가 쌓아온 현세적 권력을 군주에게 위임토록 만들었고, 이러한 흐름은 1648년 베스트팔렌 조약을 기점으로 근대적 주권 국가의 시대를 열었다. 즉—통상 종교개혁에서 베스트팔렌 조약까지의 시기를 일컫는—바로크는 오랜 기간 인류 내 쌓여온 종교적 정신을 강렬한 관심과 함께 현실로 옮겨놓는 세속화의 현상이었다. (한스 요하임 슈퇴리히, 『세계 철학사』, 박민수 역, 자음과모음, 2008, 424~477쪽.)

138) GSI, S. 258.

139) GSI, S. 252. 가령 그리피우스의 『살해된 제왕 또는 영국의 카롤루스 슈트아르투스 왕』(Ermordete

그런데 이러한 종교적 관심에도 불구하고, 벤야민이 볼 때 비애극 작가들은 현실의 파국을 “종교적으로 해결”하길 거부했다. 대부분의 비애극 작가들은 루터주의자였는데,¹⁴⁰⁾ 루터교의 교리는 교회를 포함하여 삶의 모든 것들이 다만 지상의 영역에 속해있음을 강조했다기 때문이다.¹⁴¹⁾ 찰스 1세나 카타리나가 파국을 모면할 수 있는 가능성은 그들이 내재하는 현실에서 찾아야지 초월적 믿음으로 해결될 것이 아니었다. 물론 바로크 공간이 갖는 파국의 심각성을 볼 때, 그것의 해결을 현실에서 찾는 것 역시 불가능했을 것이므로, 결국 이 세계는 파국 외에 다른 어떤 것도 될 수 없다. 대부분의 비애극이 인물들의 죽음으로 끝난다는 사실은 이를 뒷받침해준다.

이와 같이 바로크 작가들에게 세계는 “피안으로 직접 들어가는 길이 막힌”¹⁴²⁾ 공간으로 여겨졌기 때문에, 현실의 파국을 초월적 믿음으로 해결할 수 없음은 물론이고, 초월적 구원을 현실의 선행으로 확보할 수도 없었다. 말하자면 오늘의 고통을 통해 피안에서 얻어질 보상과 구제를 짐작하여 스스로를 위로하거나, 현실에서의 선행을 통해 구원의 가능성을 확보하는 일 등은 모두 불가능해졌다.¹⁴³⁾

이러한 인식 때문에 비애극 작가들은 실제 현실의 파국을 넘어서는 어떤 새로운 이행이나 확장을 떠올릴 수 없었다. 대부분의 비애극 작가들이 극적 긴장과 극적 갈등의 형성 및 해소에 무능해보였던 것은 이와 같은 까닭이다.¹⁴⁴⁾ 작가들의 바로크적 세계인식 탓에, 비애극은 그저 파국에서 시작하여 파국으

Majestät Oder Carolus Stuardus König von Gross Britannien, 1949/50)이나 『카타리나 폰 게오르기엔 또는 굳건한 영속성』(*Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit*, 1647)에서 찰스 1세나 카타리나 여왕은 나라 간의 전쟁이나 권력 투쟁을 하는 인물로 부각되지는 않는다. 그들은 신앙을 지키기 위해 분투하다 살해당하며, 따라서 이들의 죽음은 순교에 가깝다.

140) GSI, S. 317.

141) “루터파의 도덕주의는 언제나 신앙적 삶의 초월성을 일상적 삶의 내재성에 묶어두려는 데에 주력했던 한에서, 인간적 난제를—칼데론의 수많은 드라마들에서 갈등의 해소가 의존하는—그 군주적·위계적 힘과 대면하게 하는 것을 단 한 번도 허용하지 않았다.”(GSI, S. 263.)

142) GSI, S. 258~259.

143) GSI, S. 317.

144) 비애극은 파국이라는 역사적 사실에만 천착한 탓에 ‘긴장, 내적 갈등, 통일성, 총체성 등을 결여했다.’는 비판을 받았다. 파국을 보여주는 중심 플롯 바깥에서 서사를 매끄럽게 만들어 줄 부수적 플롯을 비애극이 거의 사용하지 않았다는 사실 역시 이러한 상황과 일맥상통한다.(GSI, S. 253~255.)

로 끝나곤 했다. 벤야민은 바로 이러한 상황을 중세 종교극과의 비교를 통해 자세히 서술한다.

기독교 신비극과 기독교 연대기가 역사 진행 전체, 즉 구원사로서의 세계사를 염두에 두는 반면, 국가대사극은 실제적인 사건들의 순전한 부분들만을 염두에 두었다. 기독교 혹은 유럽은 일련의 유럽 기독교 종파들로 나뉘어졌고, 이들의 역사적 행위들은 구원의 과정으로 통합될 것을 요구받지 않았다. 결국 신비극과 비애극 간의 유사성은 **세속화된 기독교 드라마의 최종 메시지인 출구 없는 절망(Verzweiflung)**을 통해 의문시 된다.¹⁴⁵⁾

기독교 신비극은 순교자가 죽은 뒤에 구원에 이르는 순간까지 – “역사진행 전체” – 를 모두 보여준다. 신비극의 목표는 “피안에 대한 전망”¹⁴⁶⁾을 보여주는 데 있으며, 이때 중요한 것은 현실이 “구원사”의 맥락 속에 존재한다는 사실이다. 따라서 순교자가 현실에서 겪은 고통은 고통 그 자체의 묘사를 위한 것이 아니라, “구원의 길의 정거장”¹⁴⁷⁾이자 구원을 가능케 한 “고난의 증거”¹⁴⁸⁾로 제시된다.

이와 달리 국가대사극에서 군주의 고통은 그저 고통일 뿐이다. 군주의 순교를 그린다는 점에서 이 극이 중세 신비극과 유사해보일지라도¹⁴⁹⁾ 궁극적으로 둘 간의 “최종 메시지”는 판이할 수밖에 없었다. 바로크 작가들의 현실 인식은 무대 위에 구원의 장면을 직접적으로 그리는 것을 불가능하게 만들었던 것이다. 바로크 연극은 모든 구원에의 가능성이 차단된 “출구 없는 절망”만을 끝까지 보여줄 뿐이었다.

벤야민의 서술을 통해 확인하는 바, 비애극 작가들이 보여주는 세계는 영원한 파국의 공간이다. 세계는 어떠한 돌파구도 찾지 못한 채 현재의 몰락에 향

145) GSI, S. 257, 강조는 인용자.

146) GSI, S. 259.

147) GSI, S. 260.

148) GSI, S. 288.

149) 중세와 바로크 종교극은 내용뿐만 아니라 이론마저 유사했다. “종교전쟁의 시기에, 중세의 이론들은 여전히 지배적이었으며 오히려 다시 활기를 띠게 되었다. 드라마의 영역에서도 마찬가지인데 이 시기 시학에서 내린 비극의 정의의 핵심은 중세의 것과 거의 같았다. 누구도 오페르의 정의와 보에티우스, 플라키두스의 중세 표준적 정의 간 유사성을 부정할 수 없을 것이다.”(GSI, S. 256.)

구히 머무를 것이라고 여겨지기 때문에 슬픈 공간이다. 이 작가들은 세계 역사를 결코 “구원의 과정”으로 이해하지 않았다. 역사의 모든 시점들은 구원을 향해 나아가는 진행의 순간이 아니며, 그렇게 진행하지 않는다는 의미에서 매 순간은 동질적인 “하나의 종말”¹⁵⁰⁾로 이해되었다. 이들에게 “지옥은 임박한 무엇이 아니라—여기 이승의 삶이다.”¹⁵¹⁾ 그리고 벤야민의 표현에 따르면, 이러한 공간 인식에 적합한 감정, 즉 “항구적인 파국에 부응하는 감정이 바로 우울감(spleen)”¹⁵²⁾이다. 파국으로 인식되는 바로크의 세계 공간은 그러한 인식과 함께 슬픔과 우울, 불안과 충격, 허무와 절망, 불확실성, 알 수 없음의 기분 등을 두루 발생시킨다.

2) 피조물로서의 고통

비애극에 등장하는 인물들로 논의를 옮겨보자. 비애극의 작가들은 파국적 세계 속에 존재하는 인간 존재를 무엇이라고 인식하는가? 이 논문은 비애극에 등장하는 가장 주된 인물 유형인 군주에 대한 분석을 수행하려 한다. 벤야민의 논의에서 군주는 파국이라는 역사 공간에 가장 잘 부합하는 인물로, “역사의 첫 번째 대표자이자, 역사의 육화(Verkörperung)”¹⁵³⁾로 이해되기 때문이다.

150) 피안을 사유하지 못하는 ‘바로크식 세계 이해’는 ‘바로크 종말론’의 다른 이름이기도 하다. 기존의 종말론이 곧 도래할 종말과 구원의 면면을 서술하는데 초점을 맞추는 “종말론들”이었다면, 바로크의 경우에서 종말론은 이미 도래한 지금 현재를 가리키기에 “단 하나의 종말론”에 지나지 않았다. 그리하여 벤야민은 다음과 같이 명시해둔다. “단 하나의 바로크 종말론이 존재한다(Es gibt eine barocke Eschatologie).”(GS I, S. 246, 강조는 인용자.) 그런데 여기에는 편집상의 논쟁이 있다. 최성만·김유동과 조만영의 국역본, 오스본(John Osborne)의 영역본, 그리고 많은 2차 문헌들은 주어캄프(Suhrkamp) 전집을 토대로 하는데, 아감벤(Giorgio Agamben)은 이 주어캄프 전집에서 ‘eine’가 ‘keine’로 잘못 나와 있다고 주장한다. 필자는 이러한 주장을 조만영의 『비애극』 국역판 수정 번역본(미출판)에서 보고 아감벤의 저작을 통해 재확인했다.(조르조 아감벤, 『예외상태』, 김항 역, 새물결, 2009, 110쪽.) 필자는 도베-만코브스키(Astrid Deuber-Mankowsky)와 타우베스(Jacob Taubes)와 같은 유대철학자들의 종말론을 검토하면서, 아감벤의 주장이 벤야민의 유대교적 입장을 보다 잘 파악한 합리적 견해라 판단했다. 한편 서동욱은 이러한 논쟁적 맥락을 분명히 인지한 채로 벤야민의 ‘종말론’ 개념을 명확하게 정리했는데, 그에 따르면 위 인용문에서 언급된 바로크 종말론은 “역사 속에 내재하는 파국을 가리키며,” 이후 절(GS I p. 259)에서 벤야민이 부정하고 있는 종말론—“모든 종말론이 없다”—은 종말 이후의 구원을 전제하는 종말론, 즉 “파국이 아니라 전통적인 신학적인 의미의 종말론”을 말한다.(서동욱, 『현대사상으로서 바로크: 벤야민과 들뢰즈의 경우』, 『철학논집 44』, 2016, 214쪽.)

151) “Zentralpark”, GS I, S. 683.

152) “Zentralpark”, GS I, S. 660.

그런데 이 군주라는 인간상은 바로크라는 역사적 시대 속에서 고유하고 정형적인 틀을 갖기 때문에 시대적 맥락을 통한 분석을 요청한다. 우리가 통념만을 가지고 군주를 떠올린다면 이렇게 묻게 될 것이다. 왜 하필 군주가 비애극의 슬픈 세계에 가장 잘 부합하는가? 군주의 권력은 그를 슬프지 않게, 즉 파국 속에서도 건재할 수 있게 만들지 않는가? 그러나 벤야민이 보기에 비애극에서 군주만큼 슬프고 비참한 인물은 없다.

자기 자신을 바라보는 왕은 비참함으로 가득 찬다는 것이, 그리고 다른 보통 사람들처럼 이러한 비참함을 느낀다는 점이 밝혀진다. (...) 왕은 그가 혼자 있거나 자신에 대해 생각하는 일이 없도록 감시하는 일에 놀라울 정도로 관심을 기울이는 사람들에게 둘러싸여 있다. 이 사람들은 왕이라 할지라도 자신에 대해 생각을 하게 될 경우 불행해진다는 것을 잘 알고 있는 것이다.¹⁵⁴⁾

비애극에서 군주는 자기 자신을 반성하는 순간 슬픔을 느끼는 자이다. 가령 그리피우스의 『레오 아르메니우스 또는 제후의 살해』(*Leo Armenius Oder Fürsten-Mord*, 1652)¹⁵⁵⁾에 등장하는 군주 레오가 홀로 남아 언제 살해당할지 모르는 불안을 느끼면서 “왕홀이 있는 곳에 두려움이 있도다!”라고 외치듯 말이다.¹⁵⁶⁾

왜 인간 집단에서 손꼽히게 고귀한 위치를 점하는 왕과 왕자가 자신들을 가련한 존재로 인식하는지에 대해, 벤야민은 17세기 새롭게 대두된 주권(Souveränität) 이론을 통해 설명한다. 바로크 시대의 세속화 경향은 세속적 문제를 세속적 해결에 맡긴다는 기치 하에 점차 종교와 정치의 분리를 가져왔

153) GSI, S. 243.

154) B(laise) Pascal, *Pensée*, 1670년 판. pp 215~216, GSI, S. 321에서 재인용.

155) 작품의 내용은 다음과 같다. 레오는 자신의 죽음을 암시하는 꿈을 꾸 뒤 불안감을 느끼고, 반역을 모의한 죄로 감옥에 갇힌 미하엘을 보러 간다. 이 방문은 미하엘이 군주 살해의 계획을 세우는 계기가 된다. 레오는 왕비의 청에 따라 미하엘을 처형을 잠시 미루고 결국 살해당한다.(김유동, 「비동일성의 드라마: 안드레아스 그뤼피우스의 『레오 아르메니우스』-바로크 연구에서 벤야민의 『독일 비극의 원천』의 수용을 위한 시도」, 『독일문학 89』, 2004.)

156) GSI, S. 322. 『햄릿』의 독백들에서도 이러한 지점들이 자주 발견된다. 홀로 남은 클로디어스가 “내 지은 죄가 추악하구나. (...) 이 가련한 신세여!”라고 한탄하거나, 햄릿이 “이제 나 혼자 남았군. 오, 이 얼마나 한심하고 못난 놈인가, 나란 인간은!”이라고 말하는 것이 그 예다.(윌리엄 셰익스피어, 『햄릿』, 노승희 역, 팽귄클래식코리아, 2010, 143, 177쪽.)

다.¹⁵⁷⁾ 교회가 기존에 가지고 있던 세속권력은 교회로부터 분리되어 최종적으로 군주에게 부여되었는데, 이 지점에서 발생한 것이 바로 새로운 주권이론이다. 벤야민은 이 바로크 주권이론에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

군주의 권력에 대한 이러한 극단적 규범은 (...) 그것의 근대적 변형태보다 더 영적이고 심오했다. 근대의 주권 개념이 군주의 최고 집행권으로 귀결되는 반면, 바로크의 주권 개념은 비상사태에 대한 논의에서 전개됐으며, 비상사태가 오지 않게 배제하는(ausschließen) 일을 군주의 가장 중요한 일로 만들었다.¹⁵⁸⁾

벤야민은 “바로크 주권 개념”이 “근대 주권 개념”보다 심오한 것이라고 밝히면서 이 둘을 구분 짓는다. 주권이론은 “군주에 대한 절대적인 불가침성”¹⁵⁹⁾을 기본내용으로 삼는 논의인데, 근대의 주권 이론이 절대 권력, 즉 “최고 집행권”의 메커니즘 자체에 초점을 맞췄다면¹⁶⁰⁾, 바로크의 주권 이론은 절대 권력을 통해 군주가 수행해야만 하는 임무에 초점을 맞췄다. 그리고 이때 바로크 군주의 임무란 이 시대가 직면한 현실의 파국을 세속적 차원에서 해결하는 일, 전쟁·질병·기아·폭동 등의 “비상사태가 오지 않게 막는 일”¹⁶¹⁾이었다. 벤

157) 종교개혁 시기에 프로테스탄티즘은 가톨릭교회의 정치 개입을 강력히 비판했다. 신교도의 이러한 주장은 이후 자성의 목소리를 냈던—그리고 교회 정치적으로 볼 때는 교황의 권위 하에서 벗어나려했던—가톨릭교회들에서도 수용하게 되는데, 17세기 프랑스의 경우가 대표적 사례였다. 당시 프랑스에서 발달한 절대주의 왕정을 지지했던 프랑스로부터 갈리아 교회—는 교회의 국가예속을 주장했지만 로마 교황에게 거부되었고, 이에 프랑스 국왕은 1681년 성직자 전체 회의를 소집하여 자신의 뜻을 선포했다. 이때 언급된 조항—갈리아 4개 조항—중에는 “교황은 하느님으로부터 단지 영적인 권리만을 위임 받았으며, 그렇기 때문에 교황은 왕을 퇴위시킬 수 없다”는 내용이 포함되어있었다. 이러한 주장은 곧 바로 이행되지 못한 채 계속되는 충돌과 논쟁을 낳았지만, 이를 계기로 가톨릭 신권정치는 해체의 길을 걷게 된다. (GSI, S. 245; 루돌프 피셔 블페르트, 『교황사전』, 안명옥 역, 가톨릭대학교출판부, 2001, ‘갈리아주의’ 항목 참조.)

158) GSI, S. 245.

159) Ibid

160) 주권이론에 대한 가장 일반적인 논의는 본문에서 ‘근대의 주권이론’이라고 칭한 것, 즉 오늘날의 국가제도로 이어지는 ‘과학적·수학적·분류학적 이성’에 기반을 둔 ‘행정권력’에 관련된 맥락을 지시한다. 푸코(Michel Foucault)에 따르면 과거 왕의 통치가 구원·복종·진실 등을 중핵으로 하면서 신의 통치에 비유됐다면, 1580~1650년 사이에 그러한 통치는 완전히 사라진다. 그리고 완전히 다른 어떤 것이 발생하는데, 바로 국가이성(ratio status)에 의한 ‘통치기술’이었다. 그것은 법이라기보다는 합리성에 의한 일종의 ‘메커니즘’이었다. (미셸 푸코, 『안전, 영토, 인구』, 오르트망 역, 난장, 2011, ‘9장. 1978년 3월 8일자’, 313~346쪽.)

야민의 분석에 따르자면, 파국적 세계의 통제는 바로크 시대 사람들이 군주에게 절대적 권력을 부여한 핵심적 이유다. 그러나 이때 군주는 필연적으로 불안함을 느낄 수밖에 없는데, 그가 절대적 권력을 가짐에도 불구하고 본질적으로는 남과 다를 바 없는 피조물이기 때문이다.¹⁶²⁾

따라서 주권 이론을 받아들였던 바로크 사람들에게 어떤 문제가 떠오른다. 이는 군주의 절대 권력이 바로크 직전까지만 해도 종교적 영역에 속해 있었다는 사실로부터 기인하는 것이다. 비상사태를 “완전한 안정화(Stabilisierung)의 이상”¹⁶³⁾, 즉 구원으로 이행시키는 일은 본래 교회의 권력, 정확히는 신의 권력에 속하는 것이었다. 이러한 권력은 애당초 인간에게 부여될 만한 성격의 것이 아니었기 때문에, 바로크의 절대군주는 자신의 성립 자체에서부터 고유 임무의 실패를 내포하고 있었다. 신과 인간을 가르는 경계지점에서 군주는 자신이 파국적 세계의 일부임을 시인할 수밖에 없으며¹⁶⁴⁾, 그 결과 자신에게 신적인 권력이 요구되면 될수록 자신이 ‘신이 아님’을 극명하게 깨달을 수밖에

161) 벤야민은 이 문장을 슈미트(Carl Schmitt)의 『정치신학』(*Politische Theologie*, 1922)에서 ‘인용’했음을 직접 밝히고 있다. 그러나 웨버(Samuel Weber)가 정확히 논증하듯(1992), 벤야민이 원문의 ‘entscheiden(결정하다)’을 ‘ausschließen’(제외하다, 배제하다)으로 바꿔 썼다는 사실은—다소 복잡하지만 본 논문의 논의와 상통하는—중요한 사상사적 맥락을 가리키고 있다. 논의는 ‘신적인 폭력(Die gottliche Gewalt)’을 둘러싼 벤야민과 슈미트 간 논쟁에서 시작한다. 벤야민은 「폭력 비판을 위하여」(“Zur Kritik der Gewalt”, 1921)에서 법 바깥에 있는, 그리하여 법의 효력을 정지시킬 수 있는 순수하고 혁명적인 폭력의 존재를 증명하는 것을 자신의 과제로 삼았다. 이에 반해 슈미트는 『정치신학』에서 자신의 비상사태 이론을 통해 그러한 순수한 폭력을 다시 법적인 맥락 속으로 포섭시킨다. 슈미트에게 주권은 비상사태 속에서 ‘결정을 내리는(entscheiden)’ 권한 그 자체여서, ‘결정내림’을 통해 다시 법적질서를 구성하기 때문이다. 그리고 본 각주가 달린 『비애극』의 구절은 그러한 슈미트의 주장에 대한 벤야민의 재반박이다. 벤야민은 ‘entscheiden’을 ‘ausschließen’로 바꾸면서 법 집행이 온전히 불가능한 영역이 있음을 보여준다. 비상사태는 곧 주권자의 결정불가능성을 의미한다. 이 때문에 비상사태의 패러다임은 결국 아노미 상태의 ‘파국’과 연결될 수밖에 없다. 이러한 맥락 전체를 다음과 같이 요약해볼 수 있겠다. 슈미트의 주권자가 신에 유비될 때, 벤야민에게서 주권자는 피조물에 지나지 않는다. 곧 슈미트가 세상 모든 것을 법적 맥락 속에 기입하고자 할 때, 벤야민은 정반대로 법 바깥쪽에 순수한 폭력, 즉 법 아닌 것이, 어떠한 날 것이 있음을 끊임없이 상기시켰던 것이다.(조르조 아감벤, 『예외상태』, 김항 역, 새물결, 2009, 103~124쪽; Weber, “Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt”, *Diacritics* Vol. 22, 1992, pp. 5~18.)

162) “주권자가 신화와 국가 위에서 왕좌를 차지하고 있다고 해도 주권자의 지위는 창조물의 세계 안에 갇혀 있다. 주권자는 피조물들의 주인이지만 그 역시 피조물이다. 칼데론에서 이 점을 예시하는 것은 어려운 일이 아니다.”(GS I, S. 264.)

163) GS I, S. 246.

164) GS I, S. 247.

없다. 벤야민이 보기에 군주는 인간의 피조물적 정체성을 가장 극단적으로 드러내는 자이다.

군주는 델랑콜리적인 것의 범례다. 군주마저 피조물에 속한다는 사실보다 피조물의 허약함을 더 강렬하게 알려주는 것은 없다.¹⁶⁵⁾

군주조차 자신의 가련한 운명을 알기 때문에, 그를 모범 삼아 집단의 인간들은 자신들의 한계 지워짐을 깨달을 수 있게 된다.

비애극 작가들이 자신들의 인물들을 통해 보여주려 한 것이 이러한 사태다. 비애극에서 군주는 권력 다툼 및 반역의 시도에 맞서 자신의 왕위를 지키기 위해, 국가적 비상사태를 막기 위해 분투한다. 군주는 그러한 분투를 위한 절대 권력을 지녔다고 상정되지만, 위기상황에 맞닥뜨리는 순간 판단능력을 잃고 권력을 올바르게 사용하지 못한다. 그의 “지배권력(Herrscher-macht)과 지배능력(Herrscher-Vermögen)”¹⁶⁶⁾ 간에 엄청난 간극이 존재하기 때문이다. 말하자면 군주는 마치 신과 같이 명령할 수 있으나 다만 인간이기에 무엇을 명령해야 할지 알 수가 없어, 이내 결정불능상태(Entschlußunfähigkeit)에 빠지고 만다.¹⁶⁷⁾ 여기에 뒤따라오는 결정의 실패는 국가를 안정시키고 파국을 해소하기는커녕 군주 자신에게는 슬픔과 광기를, 국가와 신하들에게는 충격과 혼란을 가져오고 만다. 대부분의 비애극 군주들이 폭군으로 전락하는 이유가 여기에 있다. 군주들은 자신들의 절대적 권력으로 인해 도리어 자신들의 결함을 드러낸다. 복종하지 않는 그루지야의 여왕을 죽이는 페르시아 왕 압바스, 자신의 목숨을 노린다고 의심하여 어머니를 죽이는 네로 황제, 살로메의 계략에 빠져 아내를 죽이는 헤롯 등의 묘사는, 타인의 생사를 좌우할 수 있는 그들의 강력한 힘이 아닌 광기·충동·불안·후회 등 보다 피조물적인 특성들에 초점 맞춰져 있다.¹⁶⁸⁾

165) GSI, S. 321.

166) GSI, S. 250.

167) GSI, S. 250~251. 그리피우스의 『카타리나 폰 게오르기엔 또는 굳건한 영속성』(1647)의 대사는 이를 잘 보여준다. 아바스는 카타리나가 자신과의 결혼을 거절하자 그녀를 처형시키기 위해 추밀 고문관을 보내면서 이렇게 말한다. “일을 완수하기 전에는/ 내 앞에 나타나지도 말거라! (...) 가라! 달려가라! 아, 아니야! 섰거라! 이리 와라! 아니 가라!”(GSI, S. 251.)

이처럼 비애극에서 몰락의 원인은 군주의 개인적 성격이나 개별적 결정에 있는 것이 아니라, 외부로부터 부여된 신적 권력과 자신의 능력과의 간극에 있다. 그는 누구도 감당하지 못할 자리에 앉았다는 이유만으로 몰락하는 권력의 희생물이다.¹⁶⁹⁾ 이러한 맥락에서 벤야민은 군주를 순교자와 일치시킨다.

이 유대왕의 전형적인 종말 속에 순교자 비극의 특징이 결합되어 있다는 점에서 군주 드라마의 정신이 명백히 드러난다. (...) 권력의 도취 속에서 스스로를 잃어버리는 지배자에 대해 다음과 같은 특징이 언급된다. 그것은 그가 ‘신이 부여한 무제한의 위계적 지위’와 ‘불쌍한 인간존재로서의 상태’ 간 불균형의 희생물(Opfer)로 전락한다는 사실이다.¹⁷⁰⁾

비애극에서 군주는 자신의 “전형적인 종말”을 통해 피조물의 종말을 대표함으로써 일종의 “희생자”이자 “순교자”가 된다.¹⁷¹⁾ 군주는 “역사 속 인류의 이름으로 파멸하며,”¹⁷²⁾ 마치 그리스도가 그러하듯 “인류의 이름으로 고통당한다.”¹⁷³⁾ 이때 그가 내린 결정의 실패는 개인의 실패가 아니라, 파국적 세계를 통제하는 데 실패한 피조물 인간의 실패다. 이에 따라 폭군의 종말은 비애극의 관객으로 하여금 권선징악이라는 도덕적 쾌감을 주는 것이 아니라 오히려

168) GSI, S. 248~250.

169) 레오는 암살의 두려움에 떠는 자신의 처지를 한탄하면서 말한다. “군주가 왕관을 쓴 노예 이외에 그 무엇이더냐?”(김유동, op. cit., 90쪽.)

170) GSI, S. 250, 강조는 인용자.

171) 벤야민은 바로크 순교자 비애극이 국가대사극과 서사의 구조상 유사한 것이라고 설명한다. 군주가 국가의 비상사태를 저지하기 위해 분투한다면, 순교자는 영혼의 비상사태를 저지하기 위해, 자신을 배교시키려는 고문과 유혹에 맞서서 믿음을 지키기 위해 분투한다. 군주의 절대 권력에 해당하는 것이 순교자에게는 절대적 믿음이다. 그런데 군주의 경우와 마찬가지로 순교자는 믿음이 있으나 그 믿음으로 육신의 고통까지는 해소할 줄 모른다. 따라서 폭군과 순교자는 “군주의 두 얼굴”이다. 그리고 폭군이 세계를 위해 몰락에 빠진다는 이유로 순교자로 이해된다면, 순교자 역시—“이 방향은 조금 더 까다롭지만”—폭군으로 이해될 수 있다. 순교자가 괴로워하는 것은 자신의 적들과 친구들의 잘못된 믿음 때문이다, 이로부터 알 수 있듯이 순교자는 죽는 그 순간까지 자신의 옳음을 주변에 강요한다. 무엇보다도 그는 그 자신에게 있어서, 자기 내면의 비상사태를 저지하기 위해 자신의 모든 감정을 과도한 금욕적 인내 아래 복종시키는 내면세계의 폭군이다. 순교자의 믿음에 찬 인내는 “폭군의 법 체제만큼이나 최초 피조물 상태와 떨어져 있으며”, 따라서 자신의 피조물적 육체를 통해 실패를 전제한다. (GSI, S. 249~250, 251~253.)

172) GSI, S. 251.

173) GSI, S. 252.

슬픔을 가져다준다. 이 비애극의 인물이 처한 사태가 결국 자기 자신들을 바라보게 만들기 때문에, “신이 부여한 무제한의 위엄”이 무너진 자리에 남아있는 “불쌍한 인간존재”¹⁷⁴⁾들을 바라보게 만들기 때문이다.

이러한 설명들은 멜랑콜리의 또 한 가지 슬픈 이미지를 보여준다. 그것은 피조물로서의 자기 이해다. 비애극에서 인간은 세계의 파국을 직면했으나 이를 도무지 해결할 수 없다는 사실을 깨닫는 존재다. 신의 완전함에 대비된다는 이 피조물의 슬픈 본성으로부터 무력과 무지, 상처와 고통, 죽음, 제어할 수 없는 욕망, 실수와 실패 등이 발생한다.

3) 목적론적 질서의 폐기

펜스키의 표현을 빌리자면, 벤야민이 설명하는 비애극은 ‘신의 부재’를 드러내는 연극이다.¹⁷⁵⁾ 이 연극에서 주체는 신의 은총에서 가장 멀리 있는 존재이며, 세계는 구원의 가능성을 상실한 공간으로 나타난다. 그렇다면 이때 주체는 세계 속에서 무엇을 하고 세계를 어떻게 바꾸는가? 이제부터는 비애극이 보여주는 주체와 세계와의 관계 문제를 확인해볼 것이다. 논의의 중점은 인간이 세계와 역동적 관계를 맺는 장으로서 ‘역사’에 있다.

그런데—세계가 구원으로 향하지 않고 인간은 무력한 피조물일 뿐이라면—일반적으로 인간 문화의 발전과 축적을 함의하곤 하는 역사의 개념은 여기에 적합하지 않을 것이다. 그렇다면 벤야민이 “역사적인 삶은 비애극의 내용이며 비애극의 진정한 대상”¹⁷⁶⁾이라고 말할 때, 그 ‘역사적인 삶’이란 구체적으로 무엇을 의미하는 것인가? 웨버는 비애극에서 드러나는 역사관을 다음과 같이 정리한다.

그리스 비극이 지배적인 신학적·정치적·법률적 질서에 맞서는 고립된 비극 영웅의 단호한 투쟁에 의해 특징지어진 반면, 비애극에서 투쟁은 (...) ‘역사’에

174) GS I, S. 250.

175) “멜랑콜리는 신의 구원적 권능에 대한 ‘믿음’을 완벽히 제거한 자리에서, 그 대신에 신의 악명 높은 부재를 드러내는 지상의 스펙터클로 자신의 메시아적 내용을 완전히 고정시켜서, 그 내용을 정확히 성취해낸다.”(Pensky, op. cit., p. 107.)

176) GS I, S. 242~243.

대한 서로 다른 관념 사이에 있다. 하나는 구원사, 약속된 구원으로서의 역사이고, 다른 하나는 자연사, 즉 ‘자연의 역사’로서의 역사다. (...) 후자는 구체되지 않는 **피조물의 치명적인 운명으로서 이해되는 역사**다.¹⁷⁷⁾

비극의 경우에서 영웅의 죄와 속죄는 새로운 자아를 위한 새로운 질서를 여는 계기였다. 비극은 옛 법에서 새 법으로, 신화에서 계몽으로, 불합리성에서 합리성으로 향하는 역사적 진행을 내재한다. 그러나 비애극의 인물은 더 이상 진보하는 역사를 만들지 않는다. 그는 피조물적 죄 속에서 조금도 구원으로 더 나아가지 못한 채 균일한 “종말의 시간”¹⁷⁸⁾을 살 따름이다. 이제 구원사 대신에 새로운 역사 개념이 등장한다. 그것은 바로 시대를 가리지 않고 인류 모두에 적용되는 피조물적 운명으로서의 “자연사”다.

이 같은 새로운 역사관 속에서 ‘자연’ 개념 역시 이전과 다른 의미를 가졌다. ‘자연사’가 지속되는 종말의 시간이라면, 그러한 종말의 시간을 살고 있는 주체가 지금 존재하는 곳이 바로 ‘자연’이다.

일련의 극적인 행위들은 마치 천지창조의 날들에 머무는 것처럼 펼쳐졌다. 역사적 사건을 철회하는 이 창조의 자연은 루소적인 자연과는 전적으로 상이하

177) Weber, “Tragedy and Trauerspiel: Too Alike?”, Joshua Billings&Miriam Leonard(ed.), *Tragedy and the idea of modernity*, Oxford University Press, 2015, p. 94, 강조는 인용자.

178) 벤야민의 ‘종말론’의 의미는 그의 사유 전반을 가르는 유대교적 메시아주의 이해에서 중요하다. 이 논문의 각주 150)에서 중세의 종말론과 바로크의 종말론을 비교했다면, 여기서는 특히 유대교적 맥락에 초점을 맞추어 후자의 종말론을 확장·해석한다. 유대철학 연구자 도베-만코브스키는 벤야민 종말론이 “모든 종말론들이 일반적으로 함의하는 재앙적 결말(catastrophic end)의 아이디어와 필연적으로 연관”되지는 않는다고 주장하면서, 이 종말론의 정확한 내포를 설명한다. 그는 종말(apocalypse)의 어원에서부터 유대교적 종말론 개념을 추적하는데, 그에 따르면 그리스 말인 ‘apokalypsis’는 본래 유대어 ‘gala’의 번역어로, “덮개를 벗기고 노출하고 알리며 누군가의 눈과 귀를 여는 것을 뜻”했다고 한다. 이 두 단어는 모두 무시무시한 재앙의 의미를 갖는 말이라기보다는, 세계를 덮고 있던 인간적인 것들의 벗겨냄, 즉 “야훼의 폭로(disclosure of YHWH)”가 된다. 같은 맥락에서 타우베스는 다음과 같이 설명한다. 물론 “벤야민의 종말론이 어떤 이행도 알지 못하며, 오히려 지금과 다음 사이에 어떤 파국의 시간, 침묵의 시간, 완전한 절멸과 황폐의 시간을 설정하는 것”이 사실이지만, 강조점은 “시간의 종말(the end of time)”이 아닌 “종말의 시대(the time of the end)”로 이동한다. 즉 벤야민의 종말론에서 관심은 “세계가 끝난다 혹은 끝났다”는 데 있는 것이 아니라, 이미 종말과 파국에 다다른 “세계 그 자체”에 있다.(Astrid Deuber-Mankowsky, “The Image of Happiness We Harbor: The Messianic Power of Weakness in Cohen, Benjamin, and Paul”, *New German Critique* 105, 2008; 야콥 타우베스, 『바울의 정치신학』, 조효원 역, 그린비, 2012; 윤교찬, 『바울의 ‘지금의 시간’』, 벤야민의 ‘지금시간’, 그리고 야곱벤의 ‘철학적 고고학’』, 『현대영어영문학 60』, 2016.)

다. (...) “여기서의 반-체험은 하나의 다른 체험이었다. 말하자면 그것은 죽음으로 몰아가는 시간의 체험, 피할 수 없는 덧없음의 체험, 높은 곳에서 추락하는 체험이었다. 그렇기 때문에 고상한 문제들로부터 멀리 떨어져 있는, 이른바 ‘목가적으로 행복하다(*beatus ille*)’고 읊어지는 현존재는 일체의 흥망성쇠로부터 멀리 떨어져 있다. 이처럼 바로크에서 자연이란 단지 시간으로부터 벗어난 하나의 길일뿐이다.”¹⁷⁹⁾

바로크의 자연 개념은 인간의 참된 본성을 가리키는 루소(Jean-Jacques Rousseau)식의 자연 개념과 전혀 다르다. 루소의 자연 개념의 적대가 타락한 문명이라면 바로크 자연 개념의 적대는 죽음이다. 바로크의 자연은 “시간으로부터의 벗어남”, 즉 종말로의 진행의 일시적 멈춤이며, 따라서 루소가 기획했던 교육받은 이상적 인간상 같은 것을 전혀 함의하지 않았다.¹⁸⁰⁾ 오히려—인간 문명의 발전을 염두에 두지 않아 마치 태초의 자연과 같은—“천지창조”의 자연은 인간이 역사상 이룩한 모든 것들을 무화(無化)시킨다. 그러한 자연을 배경으로 하는 비애극은 과거로부터의 발전도 미래로의 의지도 없는, 오직 현재 공간에 대한 몰입으로 특징지어진다.¹⁸¹⁾

그리고 벤야민이 보기에 이 바로크적 자연 공간이자 비애극의 무대는 깊은 슬픔을 발생시킨다. 인류가 그동안 의지해왔던 인본주의적 목적과 지향이 더

179) GSI, S. 270. 큰 따옴표 속 내용은 Arthur Hübscher, “Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte”, in: *Euphorion* 24, 1922, S. 542.

180) 루소는 “자연으로 돌아가라”는 자신의 대표적 정언명령으로 인간이 자신의 참된 본성을 되찾길 촉구했다. 이때 루소는 타락한 사회에 반대하는 개념으로 자연을 언급하고 있지만, 이 자연 추구는 원시의 추구가 아닌 교육을 통해 달성되는 이상적 상태의 추구다. (임태평, 「루소의 자연개념과 자연인」, 『교육철학 29』, 2006; 오창진, 「루소의 ‘자연’ 개념에 관한 연구」, 『교육철학 45』, 2011.)

181) 루소가 자연 개념에서 ‘본성적 긍정성’과 ‘원시적 폭력성’이라는 양가적 성질을 보듯이, 벤야민의 바로크적 ‘자연’ 개념 역시 두 가지 경우가 있다는 점에 유의해야 한다. 이 둘 모두는 진보적 문명과 대립 관계라는 점에서 공통적이지만, 한 경우는—본문 인용절의 논의와 같이—무시간성과 반복, 그리하여 종말론적 시간에서의 탈주를 나타내고, 다른 한 경우는 다음과 같이 쇠락, “영원한 덧없음”, 생명 없음과 죽음을 암시한다. “그들에게 자연은 싹이나 꽃이 아니라, 피조물의 난숙과 몰락으로 나타난다. 그들에게 자연은 영원한 덧없음으로 떠오르며, 이 세대의 사투르누스적 시선은 그러한 덧없음 속에서만 역사를 인식했다. (...) 오직 몰락과 함께, 역사적 사건은 축소되어 무대에 들어간다. 이 ‘몰락하는 사물들’의 총괄개념은 초기 르네상스가 포착했던 ‘이상화된 자연’ 개념과 극단적 대립을 이룬다.”(GSI, S. 355.)

이상 유지되지 않기 때문이다. 비극이 그려내는 역사적 시간이 윤리적인 질서를 보다 더 발전시키는 방향으로 흘렀다면, 비애극에서 역사적 시간이란 오직 종말론적 시간의 지속을 설명할 뿐이며 윤리와는 무관했다.

끊임없이 반복되면서 상연되는 군주들의 흥망성쇠는 (...) 작가들의 눈에 윤리라기보다는 ‘윤리의 지속’에서 실재하는 것, 즉 역사 진행의 자연순응적(naturgemäß) 측면으로 비쳤다. 역사적 개념과 윤리적 개념 간의 친밀한 융합을 (...) 바로크가 알지 못했다는 사실은 세계사를 연대기적 태도로 대하는 이 시대의 지향에서 확인된다.¹⁸²⁾

바로크에서 모든 역사적 삶이 덕성을 떠났기 때문에 덕성은 극중 인물의 내면에서 아무 의미도 갖지 못했다. 비애극의 주인공들에서만금 덕성이 무관심하게 등장했던 적도 없었으며, 그러한 비애극에서는 순교의 육체적 고통만이 역사의 부름에 응답했다.¹⁸³⁾

비극에서 왕의 불합리한 죽음은 공동체 집단에 윤리적 물음을 던진다. 그로 인해 그 죽음은 그 공동체를 이전과 다른, 더 나아진 어떤 집단으로 만든다. 그러나 비애극 작가들에게 군주의 죽음은 매번 동일하게 반복되는 자연 현상과 같아서 아무것도 새롭게 낳지 않는다. 권위를 차지하려는 다툼, 죽고 죽임은 수많은 군주들을 통해 반복되고 “지속”되어온 “자연적 역사 진행”이다. 즉 바로크 비애극은—합리주의의 시대에는 역사 속의 중요한 사건들이 그 계기를 만든다고 믿어졌던—집단적 진보를 보여주지 않는다. 대신에 비애극의 내용은 “발전 없는 단순한 연쇄”에 불과한 “연대기”¹⁸⁴⁾의 한 순간에 머무른다.¹⁸⁵⁾

182) GS I, S. 267.

183) GS I, S. 270.

184) 조만영은 『비애극』 국역판 수정 번역본(미출판)에서 다음과 같은 역주를 달았다. “연대기(Chronik), 대표적으로는 세계연대기(Weltchronik)는 고대에서 시작되어 중세 전성기와 후반에 정점에 오른 역사서술의 형식이다. 역사적 사건들을 시간 순으로—달력의 시간 순(‘아날’)이 아니라 왕, 교황 등의 통치거나 왕조의 시간 순(‘크로닉’)으로—서술하며, 세속 역사와 기독교적 구원사의 연관성을 추구한다.” 이러한 설명은 중세의 기독교 연대기를 언급하는 맥락에 서술되어 있기 때문에 적합하며, 일반적으로 통용되는 바이다. 그러나 위 인용문의 맥락에서 벤야민이 연대기의 의미를 다르게 쓰고 있음은 명확한데, 바로크가 세계사를 중세적 구원사의 태도로 대한다고 이해할 수 없기 때문이다. 이에 연대기에 관한 다른 의미를 담은 제임슨의 글을 함께 밝혀둔다. “하나의 형식으로 볼 때 비애극은 바로크적 역사관을 반영하는데, 여기서 역사는 연대기로, 운명의 수레바퀴의 무자비한 회전으

달리 표현하자면, 자연사적 맥락에서－비에극은 내용에 덕성을 담지 못하기 때문에－인물들의 고통은 어떤 윤리적 의미도 없이 그대로 제시될 뿐이며, 이것이 비에극에 슬픔을 만든다. “군주에 대항해서 수많은 반란이 일어나지만 혁명적 신념의 분위기는 어디에도 없으므로”¹⁸⁶⁾ 죽음은 그냥 죽음일 뿐이다. 도덕·관습·법률부터 조국·자유·신앙까지 더 나은 사회를 만들기 위한 질서와 제도들이 폐기된 자리에¹⁸⁷⁾ 피조물적 무력함이라는 자연 질서가 들어서는데, 이는 종말론적 세계 속에 현상한 모든 것들의 당위다. 이에 비에극에서는 통상의 도덕을 거스르는 주장마저 자연의 이름으로 관철된다.¹⁸⁸⁾

벤야민이 보기에 비에극 속에서 이러한 사유를 가장 잘 보여주는 인물은 사악한 음모꾼인 궁신(Höfling)이다.

이는 성좌들의 불가해한 질서, 사물과도 같은 특성을 취하고 있는 질서에 그가 절망적이고 델랑콜리하게 귀속됨을 의미한다. 왕관·자포·왕홀은 그 자체로 운명을 지니며, 조신은 이 운명의 예언가로서 가장 먼저 이 운명에 예측된다. (...) 이러한 태도 배후에는 피조물과 피조물의 삶을 지배하는 죄의 법칙에 대한 희망 없는 충실함이 있다.¹⁸⁹⁾

벤야민은 궁신이 군주의 한계와 세계의 몰락에 대해 어느 누구보다도 잘 알고 있다고 분석한다. 궁신은 군주의 운명을 일찍부터 아는 예언자로 나타난다. 때때로 그는 피조물적 운명에 충실을 다하면서 음모를 통해 몰락을 가속화시

로, 왕·교황·휘황찬란한 의상을 걸친 여왕·궁정인·가면무도회 참석자·독살범 등등 이승의 세력가들이 끊임없이 연이어 무대를 지나가는 것으로, 간단히 말해 르네상스 야외극의 온갖 화려한 것들로 만들어진 죽음의 무도로 여겨진다. **연대기란 아직 근대적 의미의 역사성이 못 되기 때문이다.** (...) 그리고 이런 식의 역사적 시간, 즉 **발전 없는 단순한 연쇄는 사실상 은밀히 공간적인 것**으로서 궁정(그리고 무대)이 그 탁월한 공간적 구현물이 된다.”(프레데릭 제임슨, 『맑스주의와 형식』, 여홍상·김영희 역, 창비, 2014, 95쪽.)

185) GSI, S. 316.

186) GSI, S. 267.

187) GSI, S. 268. “바로크 정치극에서 조국·자유·신앙은 사적인 덕목을 입증하기 위해 임의적으로 교체될 수 있는 계기에 불과하다.”

188) 아그리피나의 시녀는 살해당하기 직전의 그녀를 버리고 떠나면서 “사람들은 쓰러지는 나무를 피한다”고 말한다. (GSI, S. 269.)

189) GSI, S. 333, 강조는 인용자.

키기도 한다. 이때 음모의 성공은 궁신에게 인간의 나약함을 다시금 깨닫게 하기 때문에 “궁신 그 자신에게 깊은 슬픔의 원천”이 된다.¹⁹⁰⁾ 이와 같은 슬픔의 이미지에서 인간 역사는 아무런 목적도 없이 정지돼있으며, 이 공허한 시간이야말로 멜랑콜리를 이루는 가장 중요한 축 중 하나이다.¹⁹¹⁾

4) 파편적 제시

바로크 비애극에 전제되어 있는 멜랑콜리적 슬픔은 이 연극에 고유한 표현 방식들과 상통한다. 불가능한 구원, 피조물적 무력, 목적의 폐기에 대한 사유는 표현 측면에 있어서도 총체적이고 완결적인 것이 더 이상 불가능하다는데 까지 확장되기 때문이다. 본 글은 이때의 표현 방식들을 ‘파편’이란 개념을 중심으로 한데 묶어보려 한다. 벤야민에게 파편은 “총체성의 허구적 가상이 사라진”¹⁹²⁾ 상태를 나타내는 단어다. 파편의 이미지는 총체를 이루지 못한 채 깨지고 흩어진 것들, 어지러이 널려진 관련성 없는 조각들을 떠올리게 한다.

예컨대 당대 “드라마트루기의 기술 용어였던 무질서(Verwirrung)”¹⁹³⁾는 비애극의 파편화된 표현 방식의 대표적 사례다.

무질서는 도덕적으로만이 아니라 또한 실제적으로도 이해되어야 한다. 비극이 연출하는 시간적이고 비약적인 진행과정과는 반대로, 비애극은 공간의 연속성 속에서 안무된다고 해야 할 방식으로 진행된다. 이런 뒤엉킴의 연출가는 바로 음모꾼이다.¹⁹⁴⁾

190) GSI, S. 276.

191) “공허한 시간과 삶에 대한 혐오는 멜랑콜리의 톱니바퀴를 계속 움직이게 하는 두 개의 추이다.” (“Baudelaire” [J69, 5], GSV, S. 444.)

192) GSI, S. 352. 벤야민은 『비애극』에서 ‘가상’이라는 용어로 두 가지 사태를 가리키는데, 이들은 모두 현실이 아니라는 점에서 ‘가상’이라 불리지만 전혀 다른 층위를 갖는다. 하나는 유희가 만드는 가상이다. 벤야민에게 유희는 현실과 다른 방식으로 현실의 재료들을 재배치하거나, 그렇게 바라보는 방식과 관련된다. 이때의 가상은 현실 그 자체가 아닌 허구로서, 고정되지 않고 무한히 다시 세워질 수 있다. 다른 하나는 총체적 진리로서의 가상이다. 진리 역시 현실이 아니므로 가상의 영역에 있지만, 이때의 가상은 유희적 가상과 달리 본질적이고 불변하는 것이다. 벤야민은 이 불변하는 가상에 대한 믿음이 오히려 허구적인 것이라 비판한다. 이 논문에서 가상은 대부분 전자를 가리키지만, 일부 후자가 쓰였는데 이곳과 III-2-4) ‘폐허의 구축’ 부분이다.

193) GSI, S. 273.

앞서-충심이라는 당대의 도덕 질서를 배반하는-음모꾼의 행위가 슬픔을 내재하고 있다고 밝힌 바 있는데, 이러한 멜랑콜리적 행위는 무질서할 수밖에 없다. 이 행위는 인간의 몰락을 보여주는 것 외에는 어떤 일관된 목적론적 지향도 갖지 않기 때문이다. 가령 셰익스피어의 『오델로』(*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, 1604-05)에서 이아고의 음모는 진실과 거짓을 뒤섞어 놓아 오델로가 점점 폭군이 되게 만든다. 이러한 음모와 함께 비애극의 서사는 긴밀한 인과성으로 연결되어 있는 게 아니라 뒤죽박죽된 장면 조각들의 나열로 나타난다.¹⁹⁵⁾ 칼데론의 『인생은 꿈』(*La vida es sueño*, 1635)이 꿈과 현실의 계속되는 자리바꿈을 주요 모티브로 삼는 것처럼 말이다.¹⁹⁶⁾ 이 때 때 장면들은 서로 분절되어 있으면서 “바뀔 때는 책의 페이지를 넘길 때처럼 순식간에 바뀌었다.”¹⁹⁷⁾

이 뿐만 아니라 사건을 진행시키는 동인 역시 파편화된다. 비애극에서 사건은 주인공이 아니라 모든 인물들이, 나아가 주변에 흩어진 사물들이 제각기 갖는 힘에 의해 움직인다. 이들 모두는 어느 하나 다를 것 없이 운명론적 질서에 예속되어 있기 때문이다. 비애극에서 소도구가 종종 서사의 중요한 계기를 결정한다는 사실은 이를 잘 보여준다.

운명의 법칙은 운명을 기록하는 도구가 정확할수록 더 분명하게 드러난다.

(...) 핵심은 저 뒤엎힘에서 소도구가 끊임없이 무대 전면에서 나뉘는 데 있는

194) GSI, S. 274.

195) 비애극의 막 구조도 이와 유사하게 유기적 연결을 이루지 못한다. “막 다음에 막이 솟아오르는 게 아니라 막들은 계단식으로 쌓여있다. 행동·사건 다음에 유기적인 행동·사건이 곧바로 나오는 것이 아니라 동일한 것이 쌓인다. 동시적으로 조망할 수 있는 넓은 평면 위에 드라마의 구조가 드러나 있는데 거기에서 막간극의 계단구조는 두드러진 조각의 지점이 된다.”(GSI, S. 368~369.)

196) 희곡의 줄거리는 다음과 같다. 바실리오 왕은 태어난 왕자의 운명을 점치는데, 이때 왕자가 폭군의 운명을 가졌다는 점괘가 나온다. 그는 왕자를 일생 유폐시키라고 명하지만, 시간이 흘러 과연 점괘가 맞을지 궁금해지자 다시 성장한 왕자를 데려오기로 결심한다. 왕은-자신이 왕자인지도 모른채 유폐지에서 잠들어 있는-왕자를 궁에 데려다 놓고 신하들에게 왕자의 대우를 하도록 명령하는데, 잠에서 깬 왕자는 어리둥절해하다 이내 권력을 포악하게 휘두른다. 왕은 다시 왕자가 잠들었을 때를 틈타 그를 산 속에 유폐시키고, 깨어난 왕자는 꿈이라 여기면서도 혼란스러워 한다. 이후 왕은 외국의 귀족에 왕위를 계승시키려고 하는데 이를 반대한 군사들이 다시 왕자에게 가서 그를 왕으로 추대한다. 왕자는 꿈을 통해 체득한 바가 있어 관용을 베푼다.(칼데론 데 라 바르카, 『인생은 꿈』, 윤준식·권은희 역, 예니, 2000.)

197) GSI, S. 361.

것이 아니라, 열정 자체가 소도구의 본성을 취할 때의 그 정확함에 있다. (...) 사건을 사물처럼 조각난 요소들로 해체하는 우연은 소도구의 의미에 전적으로 부합한다.¹⁹⁸⁾

칼데론의 운명극은 이러한 표현 방식을 보여주는 대표적인 경우다. 『가장 큰 괴물 질투』(*El mayor monstruo los celos*, 1637)에서 질투에 불타는 헤롯 왕 앞에 우연히 놓여 있는 단검은 인간의 운명이 얼마나 파편적이고 우발적인 계기들로 이루어져 있는지, 그리하여 그 운명이 얼마나 손쓸 수 없는 것인지를 알려준다. 또한 비애극에서 자주 등장하는 굴러다니는 왕의 목, 조각조각 해집어진 순교자의 몸, 바닥에 널려 있는 시체들 역시 운명의 기록 도구로 이해할 수 있다.¹⁹⁹⁾ 이 파편난 육체들은 무력함과 죽음을 암시하는데 그치지 않고, 어떤 인물이 하나의 온전한 인격적 존재라기보다—그가 유기적으로 다루는데 실패하는—부분들의 집합에 불과함을 보여준다.²⁰⁰⁾

이러한 사태를 잘 드러내주는 것은 비애극의 대사도 마찬가지다. 바로크 연극에서 대사의 성격은 “언어 요소들의 반란”²⁰¹⁾이라는 말로 특징지어진다. 말들은 이전 시대들의 대사들처럼 효과적으로 의미를 전달하지 못하는데, 문장 전체를 통해 나타나는 의미보다 문장의 개별 요소들이 더 두드러지기 때문이다. 이에 관해 벤야민은 다음과 같이 적고 있다.

파편화된 언어는 단순한 전달로 기능하기를 중단하고, 새로 태어난 대상으로서 자신의 위엄을 신, 강, 덕, 그리고 이와 유사한 (...) 자연형태들 등의 위엄과 같은 것으로 놓는다.²⁰²⁾

그리파우스는 『레오 아르메니우스』의 2막에서 토해진 말들을 잇대어 인물들이 서로 논쟁하게 만드는 기술을 놀라울 만큼 능숙하게 다룬다. 항변이 격해지는 곳에서 파편화된 말 조각의 축적이 선호된다.²⁰³⁾

198) GSI, S. 311~312.

199) GSI, S. 302~304.

200) “유기적인 것을 해체하여 파편들에서 참된 의미를 (...) 읽어내라는 명령에, 인간의 육체가 예외일 수 없다.”(GSI, S. 391.)

201) GSI, S. 381.

202) GSI, S. 282.

파편화된 언어 요소들은 전달 수단으로서가 아니라 마치 소도구가 그러했듯 그 자체로 극적 효과를 담당하는 사물이 된다. 칼데론의 헤롯 드라마에서 마리암네가 찢어진 편지를 읽는 장면이 대표적인데, 이 장면에서 편지의 내용보다 더 슬픔을 배가시키는 것은 조각난 단어들이 주는 단속적 리듬이다. 이때 “낱말들은 각각의 개별화 속에서 한층 더 불길함을 드러낸다.”²⁰⁴⁾ 여기서 알 수 있듯 비애극 언어의 파편화는 작가들의 실패의 산물이 아니며, 인간의 언어 그 자체가 총체성을 이루지 못함을 보여주는 증거다.

서사·장면·언어를 아우르는 이러한 표현 방식들은 비애극 작가들이 바로크의 세계·주체·역사 모두를 “황량하고 슬픈 파편”²⁰⁵⁾으로 인식하고 있다는 사실을 알려준다.

이미지의 상징적 아름다움은 신학의 빛이 닿을 때 증발된다. 총체성의 허구적 가상은 사라진다. (...) 그러나 혼란스러운 상태의 사색가가 붙잡을 수 있는 통찰이 남아있다. 감각적이고 아름다운 자연의 부자유·미완성·파편성을 지각하는 것은 고전주의가 본성상 불허하는 것이다. 그러나 바로크 알레고리는 이것들을 전혀 없는 강조와 함께 드러낸다. 예술의 문제성에 대한 어떤 근본적인 예감이 (...) 예술의 르네상스적 독재에 대한 반동으로 나타난다.”²⁰⁶⁾

이 바로크 작가들은 주로 본업을 가지고 있었으며 여가시간에 독서나 예술 창작에 몰두했다. 벤야민이 분석하기에 이들의 특징은 더 이상 자신들의 여가를 통해 르네상스적 이상을 달성하려 하지 않는다는 점이다. 달리 말하자면 독서와 예술을 통해 초월적이고 영원한 것, 온전한 것에 도달하고자 했던 르네상스의 사유 방식은 바로크에 들어 부인된다.

203) GSI, S. 283.

204) GSI, S. 382. 헤롯의 아내 마리암네는 찢어진 편지를 발견하고 다음과 같이 읽는데, 그 편지에는 헤롯이 자신이 죽을 경우 자신의 명예를 위해 아내를 함께 죽일 것을 명령한 내용이 적혀있다. “이 종이에는 뭐가 적혀 있는 거지? 내가 본 첫 번째 단어는 ‘죽음’, 여기에는 ‘명예’란 말이 있군. 또 저기에는 ‘마리암네’ 라고 적혀 있네. (...) 여기에는 ‘비밀리에’, 여기에는 ‘권위’, 여기에는 ‘명령한다’, 여기에는 ‘열망’, 그리고 여기에는 ‘내가 죽거든’ 이라고 이어지네. 무얼 더 의심한단 말인가?”

205) GSI, S. 362.

206) GSI, S. 350~353.

나아가 벤야민은 그러한 변화의 원인이 다름 아닌 “종교적 가책”이라고 설명한다. 그가 볼 때 신에 대한 바로크의 강렬한 경외는 르네상스 인본주의와 공존할 수 없었다.²⁰⁷⁾ 달리 말해 바로크의 믿음 속에서는 탐구를 통해 얻어진 진리도 예술에서 성취된 아름다움도 감히 신의 영역에 비견될 수 없다. 이에 르네상스인들이 예술 안에서 우주의 “총체성”을 표현하려 했을 때, 바로크인들은 예술이 인간의 것인 한 그러한 시도가 “허구”이며 불가능함을 예감했다. 바로크인들은 신의 완전성—“신학의 빛”—앞에서 인간을 포함한 모든 자연이 허구적 아름다움을 상실한 채, 부자유하고 불완전하며 파편화된 것으로만 드러난다고 보았던 것이다.

3. 문제제기: 멜랑콜리는 슬픔으로 귀결되는가?

이 논문은 앞 절에서 멜랑콜리 이념을 다양한 슬픔의 현상들을 통해 기술했다. 그런데 이 지점에서 우리는 다음과 같은 의문을 마주한다. 벤야민의 멜랑콜리가 그렇게나 다양한 양상으로 슬픔의 상태를 가리키고, 그 슬픔의 양상들이 그렇게나 서로 긴밀하게 관계 맺는다면, 이 멜랑콜리는 결국 깊은 슬픔으로 끝나고 마는 것은 아닐까? 만약 그러하다면, 이에 대한 논의는 특유의 변증법적 상태에 도달할 수 있을까? 미리 언급해두자면 멜랑콜리는 슬픔으로 귀결되는 것은 아니지만, 이 말이 곧바로 슬픔의 ‘극복’이나 ‘해소’를 의미하는 것은 아니다. 이 논문은 벤야민의 멜랑콜리 논의에서 우리에게 새로운 사태를 보여줄 전환적 단서를 발견하면서, 이때 벤야민 멜랑콜리의 슬픔이 파국적 상황 속 좌절에서 오는 무기력함으로 귀결되지 않고 특정한 긴장 상태에 놓여있음을 주장하려 한다.

벤야민 멜랑콜리에서는 슬픔이 극복되거나 해소될 수 없다. 왜냐하면 멜랑콜리의 이념은 세계와 주체에 관한 특정한 인식이며, 바로 그러한 인식 자체로부터 슬픔이 나오기 때문이다. 즉 이때의 슬픔이 어느 외부적 상황에 따른 일

207) GSI, S. 257.

시적이고 심리적인 감정상태가 아니라 주체의 인식 방식에서 기인하는 것이기 때문에, 주체가 자신의 인식 방식을 단념하지 않는 한 슬픔 역시 단념되지 않는다. 멜랑콜리 주체가 세계를 파국과 파편으로 보는 한 그는 슬픈 자일 수밖에 없다.

그런데 벤야민 멜랑콜리가 슬픔과 절대 유리될 수 없다는 이 주장은 이 이론에 대한 흔한 오해와 의심을 야기한다. 벤야민 멜랑콜리는 파국적 상황에 대한 슬픔을 극복하지 않기 때문에 종종 허무주의와 동일시된다.²⁰⁸⁾ 결국 우리는 이러한 질문에 직면하게 된다. 세계가 파국이고 인간이 피조물에 불과하여 어떤 진보적 발전도 불가능하다면, 대체 무엇을 위해 삶을 살 것인가? 주체는 속수무책으로 허무와 무기력에 빠질 수밖에 없지 않은가? 만약 이것이 벤야민 멜랑콜리 이론의 전부라면, 이 이론은 여타의 멜랑콜리 논의와 다르지 않다는 혐의를 가질 뿐만 아니라, 더욱 문제적으로는 우리에게 삶을 영위할 수 있는 어떤 유용한 전략도 알려주지 못한다는 결함을 가질 것이다. 이러한 증언들은 벤야민의 멜랑콜리 이념 속에 있는 어떤 다른 가능성을 암시하는 것이 아닌가?

논의를 확장하기 위해 벤야민은 허무주의로서의 멜랑콜리를 강하게 거부했다는 사실이 언급되어야 한다.²⁰⁹⁾ 비록 『비애극』 내에서 허무를 명시적으로 거부한 구절들은 지엽적이지만, 『비애극』 출간 이후 3년 뒤 작성된 단편 「좌파 멜랑콜리」(“Linke Melancholie”, 1931)는 유용한 참조가 된다. 이 단편에서 벤야민은 좌파 지식인이자 작가인 에리히 케스트너(Erich Kästner)의 시를 문제시하면서, 좌파 급진주의가 빠지게 되는 우울상태를 비판한다. 벤야민이 좌파 급진주의를 비판하는 이유는, 그들이 정치적 사안들에 대해 결정을 내리고 행동하는 대신 그저 부정하는 것에만 집중하였고, 결국 “더 이상 거기에

208) 다음과 같은 해석을 보라. “[벤야민]의 시각은 한편으로는 현재와 인간의 능력 및 행위에 대한 루터식의 거부, 다른 한편으로는 그렇게 현실을 부인한 자리에 남은 ‘공허함’의 이분법만을 바라보고자 한다. 이 책이 파악하는 ‘바로크’는 벤야민과 달리, 그 대립항의 한 쪽을 현실에 참여하면서도 현실의 모순이 야기하는 환멸과 공허함의 정서로, 그 반대편은 절대자 하느님, 영원과 초월의 세계에 대한 믿음 및 회교로 설정한다.”(윤혜준, 『바로크와 ‘나’의 탄생: 햄릿과 친구들』, 문학동네, 2013, 18~19쪽, 강조는 인용자.)

209) 벤야민은 쇼펜하우어와 니체를 비판하면서(GS I, p. 282), 그리고 삶을 향한 모든 의지를 버리는 중세 비극의 서사를 비판하면서(GS I, p. 291) 허무의 이상을 거부한 바 있다.

상응하는 정치적 태도가 없기” 때문이다. 그러한 상태를 대표하는 것이 캐스트너의 시다. 이 시들은 사회적 정의감에 불타면서 현실을 직접적으로 공격하고는 있지만, 바로 그러한 방식으로 정치적 투쟁을 미적 감상의 대상으로 바꿔버렸다. 벤야민이 보기에 이 캐스트너식 “허무주의”는 “자기만족”에 지나지 않으며, 기존 체제를 유지시키는 방편이 되어버린다.²¹⁰⁾ 따라서 벤야민이 아무 행동도 하지 않는 멜랑콜리를, 세계의 파국과 피조물의 절망에 순응해버리는 멜랑콜리를 주장했으리라 생각할 수는 없을 것이다.²¹¹⁾

이는 현대 멜랑콜리 연구의 주된 흐름과도 상응한다. 특히 크리스테바(Julia Kristeva)나 버틀러(Judith Butler)와 같이 프로이트의 이론을 비판적으로 계승한 연구자들은 프로이트가 멜랑콜리를 “대상의 상실을 집요하게 재확인하는 것”으로 규정했다는 사실로부터 멜랑콜리의 창조적 역동성을 주장한다. 나아가 플래틀리는 멜랑콜리가 그것에 대한 일반적 이해인 “삶 그 자체에 대한 관심의 상실”, “소통 불가능한 슬픔”, “정서적 후퇴” 등과 오히려 정반대되는 것이라고 설명한다. 그의 연구에서 멜랑콜리는 무기력한 허무주의가 아니라 “정서적 에너지의 가장 강렬하거나 특별한 헌신”으로 특징지어진다.²¹²⁾

그렇다면 벤야민의 멜랑콜리 이론에서 멜랑콜리를 허무주의로 빠지지 않게 해줄 전환점은 무엇인가? 다음과 같은 구절들이 그 단초다.

루터에게서조차 (...) 반동이 떠올랐는데, 그는 생애의 마지막 20년 간 점점 더 해가는 마음의 무거움을 느꼈던 것이다. (...) “인간의 시간이 가져다주는 이득, 최고 재산이 그저 잠자고 먹는 것에 불과하다면, 인간이란 무엇이란 말인가? 짐승 말고는 아무것도 아니란 말인가?” (...) 인간의 행동은 일체의 가치를 박탈당했다. 그러나 이로부터 어떤 새로운 것이 생겨났는데, 바로 공허한 세계다.²¹³⁾

210) “Linke Melancholie”, GSIII, S. 279~283.

211) 비애극이 그것의 실제 사회·역사적 맥락에서 현실 타협적이고 보수적인 연극으로 이해될 수 있다는 사실은 『비애극』을 더욱 조심스럽게 읽기를 요청한다. 바로크 비애극 작가들은 루터주의의 교리 속에서 신분제의 폐지를 주장하고 신민들의 국가 복종을 강조했다. 따라서 비애극을 통한 멜랑콜리의 분석은 개별 사례 그 자체만을 파악하고자 하면 오인의 여지가 있으며 반드시 벤야민의 맥락에서 포착되어야 한다. GS I, S. 228~232.

212) Flatley, op. cit., pp. 1~2.

삶은 자신이 신앙에 의해서 무가치해지기 위한 것이 아니라는 것을 깊이 느꼈다. (...) 슬픔은 텅 빈 세계를 가면의 모습으로 되살려내어 이를 관조하는 데에서 수수께끼 같은 만족을 끌어내는 그러한 마음 상태다.²¹⁴⁾

인간의 행위가 파국적 세계를 바꾸는데 조금도 기여할 수 없다는 사실을 깨달은 루터의 무거운 기분, 즉 우울(schwer-mut)은 어떤 반응을 가져온다. 그렇다면 인간은 이 세계에서 과연 무엇을 할 수 있고 해야 하는가? 벤야민이 보기에 멜랑콜리한 인물들은 자신들이 무력한 피조물에 불과하다고 여기지만 그렇다고 해서 자신들의 삶이 무가치하다고 생각한 것은 아니었다. 그들은 다른 행위에 몰두함으로써 삶의 가치를 되찾는다. 그 행위란 바로 “공허해진 세계를 가면의 모습으로 되살려 바라보는 일”, ‘슬픈 세계를 관조하는 유희’였다. 이때 슬픔은 극복되거나 해소되지 않으면서도, 그 자체로 행위의 동력이 되고 즐거움과 같은 여타의 감정을 발생시킨다.

III장은 멜랑콜리의 그러한 새로운 국면을 분석한다. 이 논문은 ‘비애극(Trauerspiel)’에서 ‘슬픔(Trauer)’ 외의 또 다른 한 축인 ‘유희(Spiel)’에 주목하면서, 멜랑콜리의 전환점을 유희의 개념으로 파악해보려고 한다. 단 여기서 유희가 슬픈 세계에 관한 관조로 설명됐다는 점은 중요하다. III장에서 전개될 내용들은 II장에서 확인한 멜랑콜리 슬픔의 양상들이 자신의 본성을 유지한 채로 유희의 작업을 거쳐 새로운 현상으로 드러나는 사태다.

213) GSI, S. 317. 큰 따옴표 속 내용은 [William] Shakespeare, *Dramatische Werke* nach der Übers. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck, sorgfältig revidiert u. theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen u. Noten versehen, unter Redaction von H[ermann] Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 6, Bd. 2., aufs neue durchgesehene Aufl., Berlin, 1877. pp. 118~119(*Hamlet*, IV, 4).

214) GSI, S. 318.

Ⅲ. 바로크 멜랑콜리의 전환: 비애극의 ‘유희’ 분석

1. 벤야민의 유희 개념

독일어에서 ‘Spiel’은 유희뿐만 아니라 놀이·장난·시합·연극·도박 등의 다양한 의미를 포괄하는 단어다. 벤야민은 자신의 여러 저작들에서 이러한 의미를 두루 사용하고 있다.²¹⁵⁾ 유희를 중심 주제로 다룬 저작들에서 그는 많은 경우 이 단어를 아이들의 놀이를 가리키기 위해 사용하지만,²¹⁶⁾ 종종 연극과 퍼포먼스에 초점을 맞추기도 한다.

그중 『비애극』과 가장 가까운 시기에 작성된 것은 「프롤레타리아 아동연극 프로그램」(“Program for a Proletarian Children’s Theatre”, 1929)이다.²¹⁷⁾ 프롤레타리아 교육에 관한 이 글에서 벤야민은 ‘유희’와 ‘보기’의 문제를 연결한다. 아이들의 유희 공간인 연극은 현실의 질서에 얽매이지 않기 때문에 “미래에 대한 전복적이고 강렬한 에너지를 촉발한다.” 이때 성인의 과제란 이들을 관찰하여 “비밀스러운 혁명의 신호”를 읽고 이를 현실에 적용하는 것이다.²¹⁸⁾

215) 벤야민의 유희 개념은 1910년대 *Der Anfang*의 기고문에서부터 1930년대 작성한 『아케이드 프로젝트』, (*The Arcades Project*, 1982)까지 긴 시기 동안 방대한 저작에 걸쳐 언급된다. 미리엄 한센(Miriam Hansen)은 벤야민이 자신의 저작들에서 사용한 의미들을 다음 세 가지의 범주로 나눠 설명한다. 아이의 놀이로서의 유희(play, Spielen), 퍼포먼스로서의 유희(performance, Schauspiel), 도박으로서의 유희(gamble, Hasardspiel)가 그것이다.(Miriam Hansen, “Room for play”, *October* Vol. 109, 2004, pp. 6~11.)

216) 1928년 작성된 베를린 인형 박람회에 대한 글(“Old Toys”)과 칼 그뢰버(Karl Gröber)의 장난감 책에 대한 리뷰(“The Cultural History of Toys”, “Toys and Play”)가 대표적이다. 이 글에 따르면 아이들의 놀이에서 장난감은 성인들의 관습과 문화 속의 사물이 아니다. 놀이 속에서 사물은 그저 자신의 모양·색채·질감 등을 드러내고, 그것을 읽고 반응하는 “아이들의 상상력을 통해 나중에 장난감이 된다.”(Carlo Salzani, “Experience and Play”, Andrew Benjamin&Charles Rice(ed.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, 2009, pp. 175~198.) 아이들의 놀이에 관한 저술들은 ‘반복’, ‘축소’, ‘감각’과 같은 벤야민 유희 개념의 중요 속성들을 망라하고 있지만, 어린아이의 놀이는 성인의 것과 같을 수 없다는 사실이 간과해서는 안 된다. 아이와 성인에 따른 유희 개념의 차이는 위 글을 보라.

217) GSII-2, S. 763~769, SW2, pp. 201~206. 연극에 관한 벤야민의 다른 글들은 『모스크바 일기』와 라디오 원고들, 무엇보다도 브레히트와 관련한 단편 및 서신이 있다.

218) SW2, p. 206.

이처럼 벤야민의 관심사에서 유희는 대개 그것의 ‘보여짐’과 관련되며, 비애극의 경우에서도 마찬가지다.

비애극은 슬프게 만드는 유희가 아니라, 이를 통해서 슬픔이 충족되는 유희, 곧 슬픈 자들 앞에서 펼쳐지는 유희다. (...) 비극의 관객이 비극에 의해 요청되고 정당화되는 반면, 비애극은 관조자 쪽에서 그렇게 이해돼야 한다.²¹⁹⁾

비극은 영웅에 대한 신들의 폭력을 보여줌으로써 관객을 논쟁에 참여시키는 연극이다. 비극의 서사 구조는 관객에게 새로운 인간 질서를 수립하도록 촉구한다. 이와 달리 비애극은 관객의 슬픈 상태가 선행하는 연극이다. 주체의 슬픈 상태는 눈앞에 펼쳐진 광경을 유희로 인식하고, 이 유희 속에서 자신의 슬픔을 확인한다. 바로크 사람들이 연극과 세계를 동일시했다는 점에서 이를 확장해 볼 수도 있다. 이때 유희는 바로크 시대가 가지고 있었던 ‘세계에 대한 반성적 관조 방식’²²⁰⁾을 설명한다. 멜랑콜리한 주체가 세계를 바라볼 때 그 세계는 유희 공간으로 “요청되고 정당화될 수 있다”는 말이다.²²¹⁾

내겔레는 이와 같은 『비애극』의 유희 개념을 관련 단어들의 분석을 통해 보충한다. 그가 볼 때 “인식 비판에 관한 벤야민의 가장 중요한 텍스트가 연극에 관한 책의 서문이라는 사실은 필연적”이다. 이 말은 벤야민에게서 연극이 세계에 대한 인식의 문제와 관련됨을 의미한다. ‘연극’의 그리스어 뿌리인 ‘theorein’과 연극의 상연을 의미하는 독일어 동사 ‘darstellen’과 ‘vorstellen’은 모두 ‘봄’의 의미를 함축한다. 이를 통해 내겔레는 벤야민이 언급하는 유희 개념이 “세계와 세계에 대한 앎을 본질이 아닌 관계와 위치의

219) GS I, S. 298~299.

220) 벤야민은 ‘반성’에 대해 다음과 같이 설명한다. “세계를 반성적으로 관조하는데 가장 탁월한 작가는 칼데론인데” 그는 “현존의 내용을 다루어야 한다는 요청을 부인할 수 없지만” 현존 세계를 무대 위에서 축소·변형·반복·교차시키며 “손바닥에서 공기놀이하듯” 세계를 재배열한다.(GS I, S. 259~263.) 즉 반성적 관조는 단순한 바라봄에 그치지 않고 대상의 재배치와 변형으로 확장된다.

221) 그러나 이때의 ‘바라봄’을 사물과 거리를 둔 정적인 관조로만 이해해서는 안 될 것이다. “벤야민에 의하면 진정한 의미의 관조는 흔히 오해하는 것처럼 금욕적, 비의적, 폐쇄적 상태에 머무는 것이 아니라, 깊이와 개방, 몰입과 집중력, 자아성찰과 대화가 변증법적으로 매개되는 상태이다. 즉, 관조는 자아상실이나 유아독존이 아니라 외부에 대해 열린 마음과 정신집약을 특징으로 한다.”(윤미애, 『벤야민의 관조와 세속화론』, 『독일언어문학 55』, 2012, pp. 143~159.)

측면에서 구성한다.”는 의미임을 밝히고 있다.²²²⁾ 연극, 즉 유희는 늘 보여지는 것이며, 유희를 본다는 것은 세계를 직접적으로 아는 것이 아니라 무대라는 가상적 매개를 통해 아는 일이다.

이번에는 논의를 바로크 공간에 대한 내용으로 옮겨보자. 벤야민은 바로크와 낭만주의의 유희 개념에 대해 다음과 같이 언급한다.

삶 자체가 자신의 최종적인 진지함까지 모두 상실해버렸을 경우, 예술 작품은 오직 유희적으로만 제시된다. 방식이 서로 다르기는 하지만 이러한 경우가 바로크와 낭만주의에 해당된다. 더군다나 양자의 경우 모두에서 그러한 지향성은 세속적인 예술 수행의 형식들과 소재들에서 그 표현을 마련해야만 했다. 제약 없는 지향성은 드라마에서 유희의 계기를 과시적으로 강조했고, 유희 속의 유희로서 세속적 의상을 걸치고 나서야 초월은 비로소 최종적인 언어를 얻을 수 있게 됐다.²²³⁾

벤야민에게서 삶에 대한 진지함이란 바로크 사람들이 가졌던 세속적인 현실 감각을 의미한다. 이 진지함 속에서 그들은 지금 놓인 현실 너머를 떠올릴 수 없었으며, 이는 ‘보장된 구원에 대한 회의’, ‘목적론적 역사의 포기’, ‘현실적 의미 그 이상의 총체적 의미에 대한 부인’ 등을 야기했다. 그리고 기존의 인식과 새로이 발생한 인식, 즉 구원사와 자연사, 총체성과 애매성, 확고한 “주체”와 그것으로부터 포착되지 않는 “자신” 간의 충돌은 사람들로 하여금 슬픔을 갖게 했다.²²⁴⁾

“진지함의 상실”, 즉 삶에 대한 유희적 제시는 그러한 현실 감각의 반대항으로 작동한다. 유희하는 인간은 지금 현실과 다른 것들을 상상할 줄 아는 자이기에, 그는 다시 이전의 인식 범위, “초월”의 영역을 확인할 수 있었다. 그런

222) Nägele, op cit., pp 1~27.

223) GSI, S. 261, 강조는 인용자.

224) 벤야민은 보들레르의 ‘진지함’에 대해 삶을 유희로, 현실을 종교적인 것으로, 실재하는 나를 ‘주체로서의 나’로 이해하지 못하는 엄격한 현실 감각이라고 서술한다. “낭만주의자들에게서 삶의 공간을 어떤 유희에서처럼 줄곧 더 넓은 원으로 확대하면서 동시에 그것을 줄곧 더욱 좁은 틀로 제한하던 반성의 끝없는 퇴행이, 보들레르에게는 주체와 그 자신의 어둡고 투명한 대결이라고 하는 슬픔으로만 남아있다. 여기에 보들레르 특유의 ‘진지함’이 있으며, 시인으로 하여금 세계에 대한 가톨릭적인 개념을 진정으로 받아들일 수 없게 만드는 것은 바로 이 ‘진지함’이다.”(“Zentralpark”, GSI, S. 658.)

데 여기서 주의할 점은 초월의 영역을 확인할 수 있는 자유에도 불구하고, 어쨌든 현실 속의 유희는 자신의 표현 방식과 재료들을 “세속적인 예술 수행의 형식들과 소재들”의 형태로만 가진다는 사실이다.

특히 세속화의 정점에 달했던 바로크의 경우에서 이 사실은 아주 명확했으며 이로 인해 바로크 유희만의 고유함이 발생한다. 바로크 유희는 역사, 즉 세속적인 것들만을 무대 위에 올릴 수 있었다. 연극 속에 초월의 영역이 아예 등장할 수 없는 것은 아니었지만, 그때 그것은 여타의 것들과 같은 방식으로는 절대 표현될 수 없었다. 연극은 언제나 현실적이어야 했다. 이에 비애극 작가들은 “유희 속의 유희”, 극중극의 방식으로만 구원의 모습을 다루었는데, 그들은 ‘현실이 아닌 세계’ 속의 ‘현실 아닌 세계’라는 이중의 부정을 통해서만 초월의 영역을 무대에 올릴 수 있었던 것이다. 이러한 방식으로 비애극의 작가들은 자신들의 강렬한 세속화 의지를 포기하지 않으면서도 종교적인 열망을 우회적으로 표현할 수 있었다. 따라서 바로크에서 유희란 세속화로부터 발생한 슬픔들을 거스르지 않고 오히려 그것을 통한 활동이며, 이렇게 “‘슬픔’과 ‘유희’가 서로 어울리게 하는 엄격함이 바로크 비애극에 그것의 가치를 제공한다.”²²⁵⁾

웨버는 바로크의 역사적 사건들을 가지고 이러한 유희 개념을 더욱 상세히 설명한다. 그는 당시의 “유희(play)”와 “작업(work)”의 개념을 비교하는데, 전자는 연극이라는 제도를 후자는 종교적 작업, 선행과 성사(聖事)를 가리킨다. 바로크 당시 프로테스탄트의 종교적 엄격함은 그 어떤 “선행(good works)”도 구원을 보장하지 않는다는 생각을 교인들에게 심어줬다. 인간 세계와 신의 왕국 간의 이 완전한 단절로 인해, 그때까지 종교적 맥락 위에서 수행되던 각종 작업들과 각종 제도들은 본래의 의미를 상실했다. 그런데 웨버의 『비애극』 분석에 따르면 모든 제도가 무의미해진 이 순간에, 바로크 사람들은 독특하게도 연극에 유독 관심을 기울였다. 웨버는 바로크인들이 연극이라는 “하나의 전통적 제도에 급진적으로 새로운 역할을 부여했다.”고 밝히면서 이 새로 주목된 현상의 특성에 대해 설명한다. 웨버에게 유희는 작업과의 대조를 통해서 그 성격을 드러낸다. 그에 따르면 작업은 어떤 의도의 결과물로 그 의도에 의해 형

225) GSI, S. 260.

성되는 맥락적 의미를 갖는다. 여기서 일이 ‘의도’에 따라 곧바로 자신의 ‘의미’를 갖는다는 사실은 중요한데, 이것이 작업의 여러 성격을 형성하기 때문이다. 작업은 의미와의 고정을 통해 “반복가능하고, 예상가능하며” 본질적으로 늘 동일한 형태로 “국한된 시간과 장소, 즉 축성된 장소(consecrated site)에서” 수행된다. 이와 달리 유희는 그 자체로 작업의 불가능성을 지시한다. 바로크의 종교적 충격 속에서 이제 의도적 작업은 확고한 의미를 생산하지 않는다. 대신 인간의 작업은 “예측 불가능하고, 동일하지 않으며, 완결되지 않고” 특정한 장소가 아닌 모든 장소와 시간에서 발생하게 된다. 그리고 웨버에 따르면 그렇게 실패하고 변질된 작업이 바로 유희인 것이다.

이러한 웨버의 분석은 유희의 속성에 대한 한 가지 통찰을 보여준다. 오늘날 자유롭고 풍부한 예술 행위로만 여겨지곤 하는 유희가, 벤야민의 맥락에서는 반시 어떤 성취의 실패를 이면에 담지하고 있다는 사실이다. 벤야민에게서 유희는 슬픔에 대한 반동적 작용이자, 동시에 그 슬픔을 전제하는 작용이다. 이에 따라 다음 절에서 수행되는 유희의 분석은 II장에서 확인한 슬픔의 양상들을 전제한다. 앞서 멜랑콜리 이념이 여러 슬픔의 현상들로 설명되었듯, 슬픈 세계에 대한 유희적 관조나 그에 대한 무대 위의 유희적 표현 모두 멜랑콜리 이념을 구성하는 현상들이다.

2. 멜랑콜리 속성들의 유희적 변형

1) 유희 공간으로서의 세계

비애극의 작가들은 세계를 파국으로 보았다. 그들이 비애극에 그려내는 바로크적 세계는 구원의 가능성을 찾아볼 수 없는 “출구 없는 절망”이었다. 그러나 벤야민이 보기에 비애극의 진정한 독특함은 바로크에서 새로이 나타난 그 절망감보다는 그것과 함께 발생한 특유의 긴장에 있다.

아무도 순교자의 금욕주의적 도덕성이나 폭군을 광기로 이끄는 정의를, 드라

마 특유의 아치형 긴장에 대한 충분한 근거라고 간주하지 않을 것이다. 바로 크적 장식은 아치의 뿔기들을 감추고 있으며, 오직 둥근 천장의 긴장에 대한 세밀한 연구만이 그것의 위치를 알아낼 수 있다.²²⁶⁾

우선 비애극 속에 드러난 현실이 완전한 절망임에는 틀림없다. 그리피우스의 『카타리나 폰 게오르기엔 또는 굳건한 영속성』에서 신앙심 깊은 카타리나는 이교도 왕 압바스의 광기어린 지시로 잔혹하게 죽는다. 카타리나는 죽어가면서도 구원의 어떤 증표도 확인하지 못한다. 그러나 연극에는 “긴장”을 만드는 짧은 장면이 있는데, 카타리나의 유령이 두 번째로 등장하는 순간이다. 이때 카타리나의 유령은 ‘마치 부활한 것처럼’ 묘사되지만, 무대 위에 등장하지 않은 채 오직 압바스의 대사를 통해서만 나타난다.²²⁷⁾ 세계에 구원의 빛을 비추는 듯한 카타리나의 이 짧은 등장은 사실 압바스가 본 환영, 거짓일 뿐이다. 이와 같은 방식으로 비애극은 지배적인 절망 속에 간접적인 방식으로나마 그것의 해소 가능성을 장치해 놓는다.²²⁸⁾

이렇게 비애극이 단순한 파국보다는 긴장을 내포한 파국을 묘사하는 이유를 다음 문장은 설명하고 있다.

반종교개혁의 역사철학적인 이상은 절정, 즉 교회의 권위를 통해서 성립되고 영원히 보장되는 평화와 예술의 황금시대이다. (...) 그러나 이러한 시도들은 처음부터 엄격한 내재성 속에 붙잡혀 있었으며, 중세 신비극이 추구하는 피안에 대한 전망도 없이, 자신들의 풍부한 장치들의 전개 속에서 유령의 출몰장면이나 지배자의 찬미를 표현하는 것으로 제한되어 있었다. 이러한 제약 속에서 독일 바로크 드라마는 자라났다.²²⁹⁾

226) GSI, S. 258.

227) 김유동, 「신앙, 정치, 그리고 우울: 안드레아스 그뤼피우스의 『그루지아의 카타리나』-복합적인 대립구도를 중심으로」, pp. 51~52.

228) 이를 조만영은 “아치형 긴장”이라 설명하다. “바로크 신정주의는 초월을 유보하고 ‘미물’ 수밖에 없지만 동시에 다른 한편에서는 초월을 추구할 수밖에 없으며, 이러한 이율배반 상황에서 초월의 행위 혹은 초월을 ‘넘는’ 행위는 간극의 두 지점-차안과 피안, 내재와 초월-을 무지개나 가교처럼 아치형으로 걸쳐있거나 포괄하는 형태를 취하게 된다. ‘긴장’은 간극이 존속하는 가운데 이를 포괄하고자 하는 셈이다.”

229) GSI, S. 259.

바로크 사람들에게 세계가 파국으로 보일지라도 여전히 그들의 이상은 “황금 시대”였다. 그 어마어마한 간극은 사람들에게 강한 슬픔을 가져왔지만 동시에 유희의 열정을 강화하기도 했다. 작가들은 신앙심 깊은 군주를 찬미하거나 유령의 목소리를 빌리는 방식으로 초월을 다루었지만, 세속의 영역에 묶여 있거나 허구의 형상을 띠면서 다시 한 번 자신들의 한계를 확인케 했다.

벤야민은 역설적으로 이러한 상황이 바로크 사람들에게 더더욱—현실의 제도로서의 연극을 포함하여—현실에 몰두하게끔 만들었다고 설명한다. 현실은 구원을 거짓된 형태로나마 확인할 수 있는, 바로크 사람들이 소유한 유일한 장소이기 때문이다. 바로크 문학의 주요 모티프에 ‘죽음을 생각하라(Memento mori)’와 ‘오늘을 향유하라(Carpe diem)’가 함께 있는 것은 그러한 의미에서다. 물론 이것은 르네상스 사람들이 가진 현실에 대한 긍정적인 관심과는 전혀 다른 종류의 것으로, 고유한 종교적 기획 속에서 발생한 것이다.

끝이 오기 전에 지상의 모든 것들을 쌓아놓고 칭송하는 메커니즘이 존재했다.
(...) 바로크는 사물들의 풍요로움을 내세로부터 탈취해 지상에서 최정점으로 드러낸다. 이는 최후의 하늘을 진공 상태로 만듦으로써 그것이 언젠가 지상을 파국적 폭력으로 파괴하게 하려는 것이다.²³⁰⁾

바로크 사람들이 볼 때 어떤 아름답고 신성해 보이는 사물들이 중세 시대까지 내세의 영역에 속해 있었던 것은 대단히 잘못된 판단이었다. 그것들은 인간의 감각으로 포착될 수 있는 것이므로 본래 지상의 영역의 것이지 감히 초월의 영역에 속하는 것이 아니기 때문이다. 따라서 바로크는 그 동안 교회에만 봉사하던 것들을 모두 인간 역사의 영역으로 옮긴다. 이는 왜 바로크 예술이 어느 시대에서도 찾아보기 어려운 화려함과 과장됨으로 특징지어지는지를 설명한다. 물론 바로크 사람들에게는 이 예술 작품들이 제 아무리 화려할지라도 구원을 보장하지 않기에 파국적 슬픔을 자아냈을 것이지만 말이다.

따라서 벤야민의 바로크 분석에서 유희는 슬픔의 이면에 놓인다. 파국으로서의 세계는 동시에 거짓된 구원을 표현하는 유희의 장소이기도 하다.

230) GSI, S. 246.

여기에서 당대의 양식-감정이 관철되고 있다. 파편은 바로크 창조물의 가장 고귀한 재료다. 왜냐하면 어떤 목표에 대한 엄격한 표상 없이 파편들을 끊임 없이 쌓아올리며, 기적에 대한 부단한 기대 속에서 스테레오타입을 상승작용을 위해 취하는 것이 이 시기 문학의 공통점이기 때문이다. 바로크 작가들은 예술 작품을 이러한 의미에서 기적으로 간주했다.²³¹⁾

벤야민의 관점에서 바로크만큼 유희의 공간으로 적합한 경우는 많지 않다. 파국적 세계의 특징들이 유희 공간에 자유와 무한성을 가져다주기 때문이다. 세계가 구원사로부터 떨어져 나왔다는 것, 즉 세계가 목표해야 할 “엄격한 표상”을 잃었다는 사실은 예술에 무한성을 가져왔다. 재료들은 완성을 이루지 못하고 “끊임없이 쌓아올려지며” 유희는 반복된다. 또한 모든 파편적 재료들은 하나 같이 세속에 속해 있을 뿐이기 때문에 서로 위계가 없으며 간접적인 기적, 현실 속에서의 “상승작용”을 위해서라면 어느 것이나 “고귀한 재료”가 될 수 있다. 바로크 세계에서 유희는—세속의 한계 속에서라면—초월을 표현할 때 어떤 제한도 갖지 않는다.

2) 피조물의 유희적 회복

비애극에서 인간은 피조물로 나타난다. 비애극의 대표적 인물 유형인 군주는 자신의 절대적인 권력과 대비되는 인간적 결함으로 인해 깊은 슬픔을 느낀다. 그러나 이 맥락에서 벤야민은 스페인 비애극이 발전시킨 하나의 고유 모티프를 설명한다. 그것은 바로 명예 개념이다.

이 명예 개념의 변증법을 통해서, 인간의 피조물적인 맨몸은 스페인 드라마에서 하나의 탁월하고 나아가 화해적인 제시를 할 수 있는 것이 되었다. (...) 명예가 아무리 치욕을 받았더라도, 칼데론 드라마의 종결부에 이르면 군주의 말이나 어떤 궤변에 의해 다시 세워질 수 있게 된다.²³²⁾

231) GSI, S. 354.

232) GSI, S. 266.

벤야민이 강조하는 이 개념의 독특함은 명예가 아주 정신적이고 추상적인 것으로 이해됨에도 불구하고 실제로는 “피와 살의 무결함이라 할 수 있는 불가침성에 근본적인 토대를 두고 있다.”²³³⁾는 점이다. 명예의 훼손은 육체의 훼손에 달려있다. 명예는 육체만큼 쉽게 상처받을 수 있으며 그러한 이유로 분명하게 세속에 한계 지어져 있다.

가령 『햄릿』에서 명예 개념을 다루는 방식은 이를 잘 보여준다. 명예는 배교의 강제와 같은 종교적 박해에 의해서가 아니라, 아버지나 누이의 죽음과 같은 현실적이고 물리적인 사건에 의해 침해받는다. 이때 현실적 사건의 크고 작음에 관계없이 명예의 상처는—배교의 절망에 준할 정도로—중요하다. 이 세계에서 “진실로 훌륭한 태도는 (···) 명예가 걸린 경우라면 지푸라기처럼 하찮은 일에도”²³⁴⁾ 목숨을 걸고 싸우는 것이 된다.

벤야민이 보기에 여기서 더욱 중요한 지점은 명예가 그것의 추상적 성격으로 인해 육체와는 달리 쉽게 회복된다는 사실이다. 명예의 회복은 세속 너머의 초월적 힘을 빌리지 않고도 인간의 말과 행위를 통해서 가능하다. 이와 같은 명예의 독특함은 인간이 피조물적 나약함 속에서도 명예의 고취를 위해 부단히 노력하도록 추동하고, 이러한 운동은 유희의 좋은 재료가 된다. 여기서 벤야민이 높게 평가하는 작가는 칼데론이다. 그는 칼데론의 장점이 “언제나 자기의 주인공들을 손아귀에 쥐고 마치 손바닥에서 공기놀이하듯이 그들의 운명의 질서를 바꿔놓는 데 있다”고 설명하는데, 이러한 상황은 명예의 실추와 회복을 통해 가능하다. 예컨대 『인생은 꿈』의 결말에서 군주는 아들의 반란을 통해 왕좌에서 끌어내려진다. 여기서 명예는 쉽게 박탈당한다는 점에서 천부적인 것이 아니라 인간적인 것임을 드러낸다. 그러나 바로 이어 새 왕의 말 한마디에 의해 그의 명예는 회복된다. 연극은 이 명예라는 허구의 장치를 통해 손쉽게 절망의 순간을 벗어난다.

한편 독일 비애극은 피조물의 육신으로부터 명예 개념과 같은 정신적인 것을 사유해내지 못했다. 그러나 여기에서도 분명 유희적인 것이 발견되는데, 바로 유령이었다. 독일 비애극에서 군주나 순교자는 잔인하게 죽음으로써 자신의

233) GS I, S. 265.

234) 셰익스피어, op. cit., p. 201.

피조물적 육신의 취약함을 드러낸다. 그러나 연극은 종종 그것으로 끝나지 않는다.

비애극 인물들이 죽음으로써 잃는 것은 이름으로 불리는 개체성일 뿐이며, 그 역할의 생명력을 잃지는 않는다. 역할의 생명력은 아무것도 잃지 않고 유령의 세계에서 소생한다.²³⁵⁾

비애극은 중세의 경우처럼 인물의 부활로 끝나는 연극도 아니지만 인물의 죽음으로 끝나는 연극도 아니다. 비애극이 결정적으로 표현하고자하는 바는 죽은 자의 세계, “유령의 세계”에 있다. 이것은 단순히 유희 속에서 죽은 자가 회귀할 수 있다는 의미만을 담고 있지 않다. 비애극은 죽은 자의 허구적 귀환을 통해 본래는 도달 불가능한 초월의 영역을 달성한다.

시체가 없으면 신성화는 거의 생각할 수도 없다. 신성화는 “창백한 시체들로 화려하게 장식되며” 비애극에 그러한 시체를 제공하는 일은 폭군의 역할이다. 그리피우스의 『파피니안』과 할만의 『조피아』 종결부는 시체들을 보여준다. (...) 때때로 죽은 육체의 진열은 비애극의 시작에서부터 펼쳐지기도 한다. 그리피우스의 『그루지아의 카타리나』나 할만의 『헤라클레스』 1막이 그러하다.

비애극의 인물들이 죽어가는 것은, 그들이 오직 그렇게 해서만 시체로서 알레고리적 고향에 들어서기 때문이다. 비애극의 인물들은 불멸을 위해서가 아니라 시체를 위해서 몰락한다. 죽음의 입장에서 보면 시체의 생산이 삶이다. (...) 삶의 종말에 대한 사고만이 중세와 바로크 인간에게 깊은 인상을 심었다고 한다면, 이들에게서 나타나는 죽음의 포화상태는 결코 이해될 수 없다.²³⁶⁾

현실의 영역에서 인물들은 자신의 한계로 인해 하고자 하는 것을 달성하지 못한다. 따라서 인간의 죽음은 그 현실적 한계를 최종적으로 드러내는 것이지만, 동시에 그들이 더 이상 현실의 한계에 묶여있지 않음을 나타내 주는 것이기도 하다. 독일 비애극이 “죽음의 포화상태”로 드러나는 이유, 즉 대부분의

235) GSI, S. 314~315.

236) GSI, S. 391.

주인공들이 죽는 이유가 바로 여기에 있다. 비애극에서 인물들은 죽음 이후에만 확실하게 자신의 역할을 완수할 수 있기 때문이다. 즉 “시체가 없으면 신성화는 생각할 수도 없으며,” 군주에 의해 살해당한 순교자가 천상의 영역을 예고하는 것은 오직 유령의 상태를 통해서만 가능하다.²³⁷⁾ 이 유령들은 죽음이 가져온 슬픔을 전제한 채 유희적으로 신성한 영역을 드러낸다.

나아가 이와 같은 분석은 벤야민의 이후 역사철학을 예비하는 것이기도 하다. 벤야민에게 역사란 죽은 자들의 기억으로 이해되어야 한다. 그것은 죽은 자가 죽음의 “미화”와 함께 구원으로 향하는 것이 아니라, 해골, 시체, 유령, “죽어가는 얼굴(facies hippocratica)”로 세계 속에 재배치됨을 아는 일이다.²³⁸⁾ 이때 역사가의 임무란 과거의 실패된 꿈들을 되살리는 것, 현재로 하여금 “죽은 자들과 맺은 약속을 이행”하도록 일깨우는 것이다. 비애극은 자신들의 역할을 완수할 때까지 반복적으로 출몰하는 유령들을 등장시킴으로써 이미 그러한 작업을 선취하고 있다.

3) 사물질서에 대한 충실성

비애극에서 세계 역사는 마치 자연 현상처럼 반복된다. 역사의 매 순간은 구원을 향하지 않는다는 의미에서 동질적이다. 궁신은 이러한 사실을 비애극의 어느 누구보다도 잘 파악하고 있는 인물이다. 따라서 그는 인간의 도덕 법칙 대신 그 반복되는 자연의 흐름을 좇는다.

인간에 대한 그의 배반은 사물들에 관조적으로 몰입해 바로 그 속에 빠져드는 충실함에 상응한다. 다시 말해 인간을 두고 하는 모든 중요한 결단들은 이와 같은 충실함에 위배될 수 있다. (...) 슬픔의 집요함은 사물세계에 대한 이 슬픔의 충실함에서 나온 것이다.²³⁹⁾

237) 『레오 아르메니우스』에서 레오에 의해 희생된 대주교의 혼령은 다음과 같이 말한다. “폭군이며, 하늘이 너의 몰락을 구하신다. 하나님은 아무 열매도 맺지 않으면서 죄 없는 피를 불러들이지 않으신다. 너의 월계수관은 시들어버린다! 너의 승리는 끝을 맺으리라.”(김유동, op. cit., p. 54.)

238) GSI, S. 343.

239) GSI, S. 333.

궁신이 반역에 성공할 것 같은 인물을 위해 계락을 짜는 것은 당연한 일이다. 그가 보기에 군주들의 흥망성쇠는 늘 그렇게 반복되어 왔으며, 뒤바뀌는 권력의 흐름을 따르는 것은 자연의 이치나 다름없기 때문이다. 군주에 대한 궁신의 배반은 자연의 이치에 대한 “충실함”과 일치한다. 그리고 이러한 배반은 군주뿐만 아니라—구원의 가능성을 일찍부터 단념했다는 점에서—궁신에게도 집요한 슬픔을 갖게 한다.

벤야민의 비애극 분석의 독특한 지점은 이 궁신을 군주의 적대자면서 동시에 군주의 “필수불가결한 이면”으로 본다는데 있다. 군주가 신이 아닌 자연물에 불과하다는 사실을 확인하는 지점에서, 군주의 실패는 궁신의 성공과 겹쳐진다. 그리고 이때 궁신의 성공은 비애극에 슬픔뿐만이 아니라 성공에의 기쁨, 즉 희극성을 부여해준다.

희극, 좀 더 정확히 말해서 순수한 익살은 슬픔의 필수불가결한 이면이다. 희극성의 대변자는 슬픔의 대변자와 연결되어 있다.²⁴⁰⁾

군주의 슬픔과 고문관의 즐거움이 그렇게 서로 가깝게 공존한다고 할 때, 그것은 무엇보다도 이 두 인물에서 사탄 영역의 두 영토가 제시되고 있기 때문이다. 또한 슬픔의 거짓된 신성함이 윤리적 인간을 그렇게 위협스럽게 몰락으로 몰아가는 것이 사실이기는 하지만, 모든 것을 상실했음에도 불구하고 사탄의 일그러진 얼굴을 노골적으로 드러내는 즐거움과 대비되어 의외로 절망적이지는 않게 보인다.²⁴¹⁾

군주가 몰락을 막기 위해 애쓰는 인물이라면, 궁신은 그 몰락의 흐름을 관조하고 그 흐름을 따르는 인물이다. 군주와 궁신은 목표는 다르지만 “사탄 영역”, 즉 손 쓸 수 없이 다가오는 파국을 감지하고 있다는 점에서 서로 “가깝게 공존한다.” 그리고 이때 파국은 절망이 아닌 다른 가능성을 갖게 된다. 피조물인 군주가 갖는 신성한 권력, 즉 “거짓된 신성함”은 군주를 몰락으로 이끌어가지만, 몰락의 지점에서 그는 현실을 확인하기 때문이다. 이 현실의 확

240) GSI, S. 304.

241) GSI, S. 306.

인이 궁신이 갖는 즐거움의 원천이다. 궁신은 악한으로도 현자로도 그려지지만, 현재의 사태를 수용한다는 지점에서 그 둘은 본질적으로 동일하다.

그런데 궁신의 현재에의 충실함이 어떻게 비애극의 유희 개념과 연결되는 것일까? 설명했다시피 궁신의 목적은 끝내 실패하는 군주의 목적과는 전혀 다른 것인데, 여기에 질문에 답할 수 있는 단초가 놓여있다.

인간 행복이 최고의 자연 목적이었던 계몽주의 목적론이 아니라 이와는 전혀 다른 바로크 목적론이 고려되어야 한다. 바로크의 목적론은 피조물의 지상적 행복이나 윤리적 행복을 위한 것이 아니다. 그것은 오직 피조물의 비밀스런 교시를 향한 것일 따름이었다.²⁴²⁾

만약 바로크에 목적론이 있다고 한다면, 그것은 인본주의적 목표를 향해 진행하거나 발전한다는 의미에서의 목적론이 아니다. 그때의 목적은 현재 그 자체를 잘 들여다보는 것, “피조물의 비밀스런 교시”를 확인하는 것, 어떤 진행하는 질서에 사물들을 종속시키지 않은 채 그 순간 놓인 사물들의 배치를 끝없이 읽는 것이다. 이때 사물들에 대한 이해와 표현에서는 “전진의 운동은 없고 내부로부터의 팽창”²⁴³⁾만 있다.

벤야민은 이를 사물에 대한 ‘앎(Wissen)’이라고 부른다. 그리고 그때의 앎은 사물에 대한 것이되 늘 허구에 불과하다. 『비애극』에서 벤야민은 이를—신의 본질적이고 초월적인 진리와 대비하여—물질적인 것에 대한 악마적인 앎이라 표현한다.²⁴⁴⁾

앎은 악의 가장 고유한 현존형식이다. 악의 존재 근거는 오히려 절대적인 즉 신 없는 정신성의 왕국이라는 신기루와 함께 드러나며, 이 정신성은 악을 비로소 구체적으로 경험할 수 있게 해주는 자신의 짝인 물질적인 것과 결합한

242) GS I, S. 347

243) GS I, S. 359.

244) 이때 앎은 정신적인 것이지만, 인간 내적에서 초월적으로 작동하는 것이 아니므로 ‘이성’과도 구분된다. “슬픔의 밤에 앎으로서 빛나는 것은 내적인 빛, 자연의 빛(lumen naturale)이 아니며 오히려 지하의 인광은 대지의 품으로부터 희미하게 빛난다.” 여기서 ‘자연의 빛’은 스콜라 철학에서 초자연적 계시를 의미하는 은총의 빛(lumen gratiae)에 대비되는 신으로부터 인간에게 부여된 인식능력인 이성을 가리킨다.(GS I, S. 403.)

다. (...) 그리고 정신성으로부터 세 가지 원천적인 사탄적 약속들이 발생한다. 이것들 역시 정신적인 종류의 것이다. (...) 바로크인들을 유혹하는 것은 금지된 것을 탐구하는 자유의 가상, 신앙심 있는 자들의 공동체로부터 분리되는 자립의 가상, 악의 공허한 심연에 있는 무한의 가상이다.²⁴⁵⁾

그리고 벤야민에 따르면 바로 이 앞에서 유희의 가능성이 열린다. 애매성과 모호성, 다의성을 갖는 사물들의 얇은 가상의 무한함을 열어주기 때문이다. 악마적 얇을 추구하는 궁신에게서 마땅한 것, 확실한 것은 없으나 알 수 없는 것 역시 없다. 모든 사물들은 불확실하고 가변적인 채로 그에게 자기 자신을 보여준다. 이에 “하나의 사물이 미덕과 악덕을 동시에 나타낼 수 있었고, 결국 모든 것을 나타낼 수 있다.”²⁴⁶⁾ 그는 무대위의 모든 사물과 사태로부터 군주의 몰락의 증거를 읽어내며 그로인해 큰 기쁨을 얻는다.

물론 이러한 인식적 유희 속에서도 분명하게 슬픔이 내재하고 있다는 사실은 중요하다. 결국 이러한 기쁨은 신성이 보장해주는 확실함을 포기한 이후에야 얻어질 수 있는 것이기 때문이다. 따라서 궁신의 기쁨은 구원의 환희가 아닌 음울하고 슬픈 악마적 조소로 묘사된다.²⁴⁷⁾

4) 폐허의 구축

이 논문은 비애극의 슬픔이 표현되는 방식을 두고 파편화라고 설명한 바 있다. 파편화된 표현들은 기존에 존재했던 총체성이 깨어지고 요소들 간의 연결 고리가 없어진 상태를 드러낸다. 그리고 벤야민에게서 그 깨진 조각들을 배치하여 무대 위에 올리는 것은 파편들의 더미인 ‘폐허’와 연관된다.

비애극을 통해 무대에 세워지는 자연사의 알레고리적 인상은 현실에서 폐허로 현전한다. 폐허와 함께 역사는 무대에 감각화되어 들어간다.²⁴⁸⁾

245) GS I, S. 403~404.

246) GS I, S. 350.

247) “이 물질은 악마에게서 자신의 지옥적 본성을 상기하고, 자신의 알레고리적 ‘의미’를 비웃으며, 자신의 심연을 별 받지 않고 추적할 수 있다고 믿는 모든 사람들을 조소한다.” (GS I, S. 404.)

248) GS I, S. 353.

자연은 영원한 덧없음으로 떠오르며, 이 세대의 사투르누스적 시선은 그러한 덧없음 속에서만 역사를 인식했다. (...) 오직 몰락과 함께, 역사적 사건은 축소되어 무대에 들어간다.²⁴⁹⁾

비애극의 폐허, 즉 비애극의 파편적 표현들이 구성하는 내용은 바로 역사다. 이때 비애극의 작가들이 인식하는 역사가 구원사가 아닌 자연사라는 사실은 그들이 폐허를 쌓는 방식에 중대한 영향을 미친다. 말하자면 그들에게 과거의 사건들은 하나의 유기적인 진행 과정 속에 놓인 것이 아니어서, 시간의 경과와 무관하게 가져와서 무대 위에 올릴 수 있었다. 비애극의 작가들이 비애극을 쓰는 일을 역사를 기록하는 일과 동일시하면서도,²⁵⁰⁾ 당대의 일이 아니라 헤롯왕이나 카타리나 여왕의 죽음처럼 과거의 일을 서술할 수 있었던 것은 그러한 이유에서였다. 그들이 보기에는 현재의 사건과 과거의 사건들은 몰락의 의미에서 동질적이었기 때문이다. 이에 따라 비애극의 무대는 다른 시대의 역사 드라마들처럼 역사적 사건들의 시간적 진행, 그 사건들이 만드는 혁명적 결과, 역사의 최종적 목적 등을 상기시키지 못한다. 대신 비애극은 무대 위의 모든 사건·인물·사물들이 총체적 의미를 갖지 못한 무의미하고 덧없는 것들임을 보여줄 뿐이다.

이러한 사태는 비애극에 고유한 창작 및 표현 방법을 발생시켰다.

고대 요소를 전체로 통합시키지 않고, 파괴 속에서도 고대의 조화보다 우월한 건축물에서 고대 요소를 과도하게 정복하는 것이 바로크 테크닉으로 행해졌는데, 이 테크닉은 개별적인 것에 적용될 때는 사실자료, 미사여구, 규칙을 과시적으로 끌어들이는 것이다. (...) 모든 의도된 효과의 핵심이 단순한 전체가 아니라 그것의 공공연한 구축에 있다면 작가는 자신이 행한 조합 행위를 은폐해서는 안 된다.²⁵¹⁾

바로크 작가들의 작업은 역사나 자연에 이미 존재하는 것들을 조직하는 일이다

249) GSI, S. 355.

250) GSI, S. 242~245.

251) GSI. p. 354.

다. 그런데 이는 다시 한 번 총체성을 구성한다는 의미가 아니다. 폐허의 구축은 단지 총체성을 상실한 파편들의 위치를 바꾸고 배열을 달리 하는 재료들의 조합이지, 새로운 것의 창조로 이해되지 않았다. 따라서 폐허의 양상은 늘 순간적인 것으로, 이는 우리가 지금 현재 보고 있는 파편들의 양상을 달라보이게 할지언정, 사태 자체를 진정으로 바꾸는 것은 아니다. 그리고 폐허가 생명이 아닌 조합으로 이해됐기 때문에, 그 조합 행위 자체를 감추지 않는 것은 미덕으로 여겨진다. 이에 바로크 창작물에서는 “제작이 과시된다.”²⁵²⁾ 폐허에서 강조되는 것은 폐허 그 자체가 아니라 그 속에 놓인 개개의 파편들과 그 배치다.

따라서 유희로서의 비애극을 보는 일은 이 파편들이 매 순간 보여주는 배치를 읽어내는 일이지, 파편과는 질적으로 달라진 새로운 어떤 것을 확인하는 일이 아니다.

바로크의 폐허 숭배는 바로크의 사물 고찰방식—즉 몰락—에 대한 대응물이다. 바로크에서 사물들은 지극히 지상적인 인장 이미지를 지닌다. 사물들은 결코 자기 내부로부터 변용(Verklärung)되지 않으며, 그렇기 때문에 사물들은 폐허 숭배의 조명 속에서만 빛난다. 일찍이 바로크 문학만큼 작품에서 기교적 환영주의가 가상을 철저하게 쫓아낸 경우는 없었다. 사람들이 으레 이를 통해 예술 형성의 본질을 규정하고자 했던 그러한 변용된 가상을 말이다. 무가상성이 모든 바로크 서정시와 드라마의 가장 엄격한 특성 중 하나다.²⁵³⁾

여기서 벤야민은 예술이 만들어내는 이미지를 두 가지로 구분한다. 이전 시대에서 예술의 이미지는 그것 자체로 예술의 본질로 여겨졌다. 거기서 재료들이 조합되었다는 사실은 드러나지 않았고, 조합된 재료들은 현실에서 재료 상태였을 때와는 완전히 다른 층위의 것으로 변용된다. 신성하게 여겨졌던 종교화나 성인들의 조각 등이 대표적 사례다. 그러나 바로크 시대에 폐허가 만드는 이미지는 어떤 총체가 아니라 파편들이 만들어내는 환영으로 이해됐다. 이 시대에 폐허를 이루는 재료들은 철저하게 현실의 영역에 속해있었기 때문에 그

252) GSI, S. 355.

253) GSI, S. 355~356.

것을 초월하는 가상의 영역으로는 넘어갈 수 없었기 때문이다. 달리 말해 비애극의 유희가 만드는 ‘가상’은 그것이 ‘가상’일 뿐이라는 사실이 언제나 인지되고 있기 때문에 현실의 영역에 묶여있다.

3. 변증법적 멜랑콜리: 슬픔(Trauer-)과 유희(-Spiel)의 변증법

이 논문은 지금까지 벤야민이 비애극으로부터 읽어 낸 바로크 시대의 두 가지 상황을 확인했다.

칼데론 드라마는 현존의 내용을 다루어야 한다는 요청을 부인할 수 없으며, 세속 드라마가 초월의 경계에서 멈추어야 한다면, 그것은 우회로를 통해, 다시 말해 유희적으로 초월을 확인하고자 한다.²⁵⁴⁾

바로크 작가들은 자신들의 작업이 세속적 상태에 한계 지어진 것임을 분명하게 인식하고 있었다. 이들은 구원을 확신할 수 없었으며 중세처럼 연극을 통해 구원을 직접적으로 표현할 수도 없었다. 이것이 비애극이 내재하는 ‘슬픔’이다. 그러나 작가들은 우회로를 알고 있었는데 연극적인 장치를 통해 그것이 세속에서 벌어지는 ‘유희’임을 강조하는 한, 간접적으로나마 구원을 보여줄 수 있었던 것이다.

멜랑콜리 이념은 이러한 두 현상이 관계 맺는 변증법적 구성물이다. 이 논문은 “변증법적 공간에서 멜랑콜리 개념의 역사가 펼쳐진다”²⁵⁵⁾는 벤야민의 설명으로부터, 멜랑콜리의 이념을 ‘변증법적 멜랑콜리’라고 규정하면서 그 변증법의 두 향으로 ‘슬픔’과 ‘유희’를 상정한다. 앞서 각각의 향이 그리는 관계망을 나누어 분석해보았으므로, 이 절에서는 벤야민의 변증법적 구조의 설명을 통해 이 두 향이 그리는 긴장의 이미지를 포착해볼 것이다.

254) GSI, S. 260.

255) GSI, S. 327.

비판이론 전통에서 변증법은 헤겔과 마르크스의 변증법 이론에 기초한다. 우선 헤겔에게서 변증법은 “대립하는 요소들 사이의 역동적이고 풍요로운 상호작용”²⁵⁶⁾으로 규정된다. 변증법에 대한 그의 기획은 철학사상 거짓되고 부정적인 것으로 여겨졌던 가상과 모순의 필요성을 인식하게 된 데서 출발한다. 헤겔에게 “거짓이 참의 필연적인 계기로 이해된다면 거짓도 생산적이다. 변증법은 (...) 극복된 모순에서 출발하여 참과 절대적 지식을 산출해 내는 과정이다.”²⁵⁷⁾ 헤겔 변증법의 3원적 리듬, 즉 긍정-부정-부정의 부정, 정립-반정립-종합은 이러한 맥락에 놓여있다. 두 계기는 종합에서 극복되는 동시에 보존된다.²⁵⁸⁾ 한편 마르크스는 종합을 중심으로 하는 헤겔의 변증법이 관념론적이라고 비판하면서 이를 유물론적으로 변용한다. 유물론적 변증법 전통에서 강조점은 정립과 반정립, 즉 “객관적 사물 사이의 상호관련, 상호 규정 및 사물들의 부단한 변화와 발전”에 있다.²⁵⁹⁾

그런데 벤야민에게 변증법이란 헤겔과 마르크스로부터 출발했으면서도 결정적인 차이가 있다. 벤야민은 『아케이드 프로젝트』에서 자신의 변증법이 “정지 상태의 변증법(Dialektik im Stillstand)”²⁶⁰⁾임을 밝힌다. 그는 기존 변증법의 생성·발전의 원리를 비판하면서, 변증법은 그보다는 꿈과 깨어나기, 혹은 망각과 기억 등을 통해서 설명되어야 하는 것임을 주장한다. 말하자면 정지 상태의 변증법이란 ‘이미 세계에 현상된 것들, 즉 과거’가 ‘바로 지금 순간에 떠오른 이미지’와 관계 맺는 운동이다. 벤야민의 변증법 이론을 ‘변증법적 이미지’ 이론으로 부르는 이유가 이 때문이다.²⁶¹⁾

앞서의 논의에 따라 “변증법적 논리의 핵심 원리가 하나의 사물로 보이는 것이 본질적으로 그것의 대립물이라는 것을 보이는 데” 있다고 상정할 때, 벤야민의 변증법적 고찰의 방법은 ‘현상들’과 ‘현재 떠오른 이미지’ 간의 관계 속에서 “동일한 것을 분리시키거나 무관한 것이 수렴되는 지점을 만드는

256) 엘리자베스 클레망 외 4인, 『철학사전』, 이정우 역, 130~131쪽.

257) Ibid

258) Ibid

259) 윤병태 및 임석진 외 50여명, 『철학대사전』, 청사, 1987. 949쪽.

260) V/2, S. 1035.

261) 최성만, 「벤야민에서 ‘정지 상태의 변증법’」, 『현대사상 7』, 175~190쪽.

데”²⁶²⁾ 있다.

성좌를 조직하는 변증법적 과정에는 두 개의 계기가 있다. 하나는 개념적, 분석적 방법으로, 그 현상을 조각내어 그것의 요소들로 분리시키고, 비판적 개념들로 매개시키는 것이다. 다른 하나는 재현적인 방법으로 사회적 현실이 가시적으로 그것들 안에 보이도록 그 요소들을 함께 결합시키는 것이다.²⁶³⁾

벤야민의 멜랑콜리 이념에 대한 현상적 분석, 즉 멜랑콜리라는 성좌 이미지를 그리는 별들의 배치를 확인하는 작업은 위에서 설명된 방식을 따르며, 이 논문이 수행한 작업들 역시 그러하다. 특히 이 논문은 멜랑콜리를 바로크 시대의 현상들로 조각내었고, 그 파편들을 ‘슬픔’과 ‘유희’라는 두 가지 큰 특성에 따라 나누어 보았다.

물론 이러한 분류는 필자가 임의적으로 구성한 것이 아니라 나름의 근거를 갖는다.

사유가 긴장으로 가득 찬 배치관계 속에서 정지하게 될 때 변증법적 이미지가 나타난다. 그것은 사유의 운동 속의 행간이다. 그것의 위치는 물론 자의적이지 않다. 한 마디로 그것은 변증법적 대립항들 간의 긴장이 가장 큰 지점에서 탐색되어야 한다.²⁶⁴⁾

앞서 이 논문은 유희가 현실에 대한 진지함과 대립된다고 설명했다.²⁶⁵⁾ 그리고 이때의 현실은 초월의 결여로 인식되며 슬픔을 야기한다. 현실에 대한 진지함이 클수록 초월은 더더욱 불가능하게 여겨지므로 슬픔은 커질 것이다. 따라서 바로크 시대의 슬픔은 본래 유희와는 대립되는 항이다. 그런데 이 두 항은 멜랑콜리 변증법 속에서 긴장 관계를 이룰 수 있게 된다. 이 긴장을 두 가

262) Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, Free Press, 1977, p. 100~101.

263) Ibid., p. 101.

264) GS I, S. 517.

265) “제약 없는 지향 앞에서 삶 자체가 자신의 최종적인 진지함까지 모두 상실해버렸을 경우, 예술 작품은 오직 유희적으로만 제시된다.” (GS I, S. 261)

지 흐름으로 설명해보자.

먼저 멜랑콜리의 슬픔은 유희를 생성하는 동기가 된다. 슬픔은 초월의 결핍이기 때문에 유희를 통해 그 초월을 확인하도록 추동할 것이다. 그러나 이때 자아가 강한 현실 감정을 가졌을 경우, 즉 슬픔을 없애지 못한 경우 유희가 가능하려면 유희조차 현실 영역에 속해있어야만 한다. 즉 유희는 ‘그것이 현실이 아님을 인식한다는 점’에서 현실의 영역에 속한다. 이러한 유희는 초월을 확인시킬 수는 있지만, 그것이 현실이 아님을 안다는 점에서 슬픔을 야기하기도 한다. 따라서 벤야민의 멜랑콜리 이념에서 유희는 슬픔을 해소하는 작업이 아니다. 슬픔과의 긴장 속에서 예술은 오히려 슬픔을 계속 일깨움으로써 슬픔을 지속시키고 슬픔을 활성화한다.

달리 설명해보자. 멜랑콜리의 유희는 무대 위에 현실의 조각들을 보여주는 “파편들의 배치”다. 그러나 이때 파편들의 배치는 애초에 파편들이 없이는 불가능하다. 즉 세계를 총체적으로 조망했을 때는 그것을 움직여 재배치하지 못했을 것이므로, 유희는 세계에 대한 파편적 인식, 즉 슬픔을 전제한다. 그런데 이때의 슬픔이 더욱 커질수록, 세계가 더욱 철저하게 파편화되는 것이기 때문에 재배치의 여지는 더욱 확장된다. 유희는 다양한 배치의 가능성과 함께 계속 반복된다. 나아가 이때 유희가 만들어내는 파편들의 조합은 슬픔의 원인이었던 것, 즉 결핍된 초월에 대한 가상이다. 따라서 슬픈 자는 유희의 의미 없음에 대해 회의하면서 유희를 중단하는 데로 나아가지 않고 오히려 반복해서 유희를 행한다. 유희야말로 슬픈 자가 품고 있던 슬픔의 원인, 결여된 것을 보여주기 때문이다.²⁶⁶⁾

266) 벅모스는 벤야민의 문장을 인용하면서 이렇게 분석한다. “‘궁극적으로 그들의 의도는 해골의 스펙터클에 충성하는 것이 아니라 간사하게 부활로 비약하는 것이다.’ 이렇듯 ‘간사한’ 비약을 통해 작가는 역사의 ‘슬픈 드라마’의 가슴 아픈 장면에서 부활의 기적으로 옮겨간다.”(Buck-Morss, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, p. 228.)

나가는 말

이 논문은 발터 벤야민의 『비애극』 내용을 중심으로 그의 멜랑콜리 이론을 밝히고자 했다. 멜랑콜리는 오랜 기간 풍부한 내용을 함의해 왔음에도 명확히 규정되지 않은 개념이다. 멜랑콜리의 본질을 탐구한 벤야민의 논의는 이에 대한 유용한 통찰을 제공한다. 최종적으로 이 논문은 벤야민의 멜랑콜리가 슬픔과 유희를 양 축으로 삼는 변증법적 구조를 가짐을 규명하면서, 슬픔과 유희의 양상들과 그 관계망을 고찰했다.

논문의 내용을 요약해보자. 벤야민의 논의는 17세기 비애극의 분석을 통해 멜랑콜리를 파악한다는 점에서 독특해보이지만, 그렇다고 해서 기존 논의들과 무관한 것은 아니다. 그의 목표는 전 시기를 설명할 수 있는 멜랑콜리의 고유한 특성을 밝히는 것이기 때문이다. 실제로 그는 바로크 멜랑콜리의 연구에 초점 맞추면서도 그것과 고대·중세·르네상스 멜랑콜리와의 연관 관계를 밝히고 있다. 이때 강조점은 그간 멜랑콜리 개념들이 주체와 객체 간의 특정한 관계 속에서 이해되어 왔다는 데 있다. 멜랑콜리는 인간과 세계가 관계 맺는 역사 속 현상들로 포착되며, 멜랑콜리의 본질은 그 현상들이 형성하는 이미지로 드러난다. 이러한 의미에서 그의 멜랑콜리는 역사철학적 이념이다.

벤야민이 멜랑콜리 이념을 서술하기 위해 분석하는 비애극의 사례들은 다음 네 가지 슬픔의 양상을 보여준다. ① 파국적 세계에 대한 슬픔: 세계는 어떠한 구원의 가능성도 없이 종말의 상태로만 지속된다. ② 피조물로서의 슬픔: 인간은 파국적 세계를 결정적으로 바꿀 수 없는 무력한 피조물이다. ③ 목적론적 역사의 중단에 따른 슬픔: 역사는 발전하는 것이 아니라 파국에 머무를 뿐이며 역사를 통해 형성된 도덕·관습·법률 등은 가변적이고 헛되다. ④ 슬픔의 파편적 제시: 멜랑콜리적 슬픔은 확고한 믿음의 상실, 세계를 이루고 있던 총체성의 상실로 특징지어지며, 이 때 인식과 표현은 파편적이다. 이처럼 벤야민의 멜랑콜리가 여러 양상으로 슬픔을 나타낸다면, 그것은 결국 허무주의로 귀결되는가? 벤야민이 허무주의적 우울을 강하게 비판하기 때문에 이 논

문은 새로운 관점을 파악해야 할 필요성을 제기했다.

이에 이 논문은 비애극의 또 다른 측면인 유희를 강조한다. 이때 유희란 삶에 대한 진지함과 상충되는 슬픔의 반대항이다. 비애극의 슬픔의 양상들은 유희를 통해 다음과 같은 새로운 국면을 맞는다. ① 유희 공간으로서의 세계: 파국으로서의 세계는 동시에 거짓된 구원을 표현하는 유희의 장소가 된다. ② 피조물적 고통의 회복: 비애극에서 무력한 피조물은 항상 실패하지만 명예나 유령의 형식을 통해 중단하지 않고 수행을 반복한다. ③ 사물 질서에 대한 충실성: 확고한 진리는 단념됐지만 그 순간에 사물들의 배치를 보고 얻어낼 수 있는 삶이 주어진다. ④ 폐허의 구축: 총체성이 사라진 자리에서 파편들을 배치하여 폐허로 만드는 작업은 그 결과물이 결코 완결될 수 없기에 무한히 반복될 수 있다.

마지막으로 이 논문은 반대항을 이루는 ‘슬픔’과 ‘유희’가 벤야민 멜랑콜리의 변증법적 구조에서 어떻게 긴장 관계를 형성하는지를 분석했다. 이 둘은 ‘초월과 분리된 현실’과 ‘초월への 모색’이라는 점에서 대립하지만 둘 간의 역동적 움직임을 통해 통일된다. 슬픔이 초월의 상실에 대한 인식인 한, 슬픔은 상실된 초월을 모색하는 유희로 나아간다. 또 유희가 보여주는 초월이 현실적이지 않다고 인식되는 한, 유희는 슬픔을 낳는다. 이를 통해 슬픔과 유희는 어느 한 쪽에서 중단되지 않고 씌 없는 반복 운동을 한다.

이 논문은 이와 같이 벤야민의 멜랑콜리 이론을 『비애극』을 통해 분석하며 그것의 변증법적 멜랑콜리 구조를 밝혔다. 이제 멜랑콜리의 이념을 실천적 영역으로 확장할 단서를 밝히면서 논문을 마무리하려 한다. 이러한 논의는 추후 벤야민 멜랑콜리 연구가 나아가야 할 방향을 보여줄 것이다.

『비애극』에서 벤야민의 멜랑콜리 이념은 인식론적 차원에 놓여있다.²⁶⁷⁾ 이에 따라 이 논문 역시 멜랑콜리를 ‘진리의 영역에서 현상을 탐색하는 철학적 사유 작업의 결과물’로 파악했다. 그렇다면 멜랑콜리는 그저 사태를 머릿속에

267) 벤야민은 이념론을 플라톤(Platon)의 『향연』(Symposium)에서 논구하는 이데아론을 논하는 것으로 시작한다. 벤야민의 이념은 플라톤의 이데아와 달리 현실을 통해 포착되지만 마찬가지로 초월적 영역에 위치한다. “진리와 이념은 존재로서 플라톤 체계가 부여하는 최고의 형이상학적 의미를 획득한다.” (GSI, S. 210.)

서 읽어내는 일에 불과한가? 필자는 벤야민에게 사유와 글쓰기가 언제나 실천의 영역에 속해있었다는 점을 토대로, 벤야민의 멜랑콜리가 세계에 대한 사유이자 동시에 실천일 것을 주장한다. 멜랑콜리의 실천적 성격은 『비애극』의 「서설」에서 ‘자기 변용의 실천’이라는 의미로 암시된 바 있다. 벤야민은 바로크의 혼란을 고찰해야 하는 당위를 이렇게 설명한다.

떨떨이서 다가서는 고찰, 아니 우선은 총체성의 응시를 단념하는 고찰만이 얼마간의 금욕적 훈련 속에서 정신을 견고하게 만들 수 있으며, 이 견고함만이 정신으로 하여금 비로소 파노라마를 응시하면서도 자기 자신을 다스릴 수 있게 해준다. 여기에 기술된 것은 바로 이 학습의 걸음이다.²⁶⁸⁾

그가 보기에 멜랑콜리적 고찰의 목표는 혼란한 사태를 관망하는 “위로”가 아니다. 이는 “정신을 견고하게 만드는” “훈련”이며, 자신을 변화시키고 삶의 태도를 바꾸는 실천적 사유다.

그러나 벤야민은 『비애극』에서 이러한 실천이 구체적으로 어떻게 수행될 수 있는지 더 이상 서술하지 않는다. 이를 확인하기 위해서는 보들레르, 카프카, 브레히트 등과 같은 멜랑콜리적 작가들에 대한 그의 에세이를 확인해야 한다. 『비애극』의 내용을 이 현대 작가들의 삶과 글쓰기에 연결시키는 일은 멜랑콜리에 실천적 함의를 부여할 것이다.

여기서는 그러한 작업에서 도출될 내용에 대한 단초를 밝혀둔다.

파국의 개념으로 제시되는 그런 역사의 진행은 사상가에게, 어린 아이의 손에 들려 그것을 돌릴 때마다 하나의 질서를 파괴하고 새로운 질서를 낳는 만화경의 역할을 요구할 수는 없다. 이 이미지는 근본적인, 그럴듯한 정당성을 지닌다. 지배자들의 개념은 어떤 ‘질서’의 이미지가 태어날 수 있도록 힘을 빌려준 그 거울이었다—만화경은 깨어져야 한다.²⁶⁹⁾

벤야민은 파국에의 인식을 당대의 지배적 질서에 대한 거부와 연결시킨다. 멜

268) GS I, S. 237.

269) “Zentralpark”, GS I, S. 298.

랑콜리적 주체는 세계가 만화경을 돌리듯 지배자들의 질서를 반복하고 있음을 깨닫는다. 그리고 이를 부정할 수 있는 주체의 슬픔의 힘은 역사 속에서 지속되어 온 진보의 거짓된 만화경을 깨뜨릴 수 있다.²⁷⁰⁾ 멜랑콜리적 주체는 세계를 불신하는 방식으로 세계를 바꾸는 실천가다. 그러나 이들은 데카당스적인 허무주의로 빠지지도 절망적 사태를 기만적으로 긍정하지도 않는다. 벤야민의 멜랑콜리는 “출구 없는 절망” 위에서도 끝없이 가능성을 모색하는 실천적 삶을 제시한다.

그리고 이러한 논의의 확장은 멜랑콜리가 17세기뿐만 아니라 벤야민의 시대, 나아가 오늘날의 우리에게도 여전히 유의미함을 보여준다. 멜랑콜리적 주체에게 파국은 ‘지금 이 순간’의 상태이며, 이러한 사실은 우리에게 “파국 속 작은 돌출부에 매달린 구원”을 당장 찾아보도록 촉구하기 때문이다.²⁷¹⁾ 이것이 우리 시대, 벤야민의 멜랑콜리를 다시 논의해야하는 까닭이다.

270) Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M. 1988. 최문규 199. 춤추는 여자의 아름다운 외양 뒤에서 종양과 고름을 발견하며 또한 사회의 육체를 부패의 기념물로 만드는 역겨운 벌레와 비열한 인간을 발견해 낸다. 평화의 감성적 구조에서 그는 이미 전쟁을 암시하는 긴장과 균열을 감지해낸다.”

271) GS I, p. 292. “파국은 임박한 무엇이 아니라 순간순간마다 주어지는 사물의 상태다.” (“Zentralpark”, GS I, S. 252.)

참고문헌

1차 문헌

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. I ~VII, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981~1991.

-, 『독일 비애극의 원천』, 조만영 역, 새물결, 2008.

-, 『독일 비애극의 원천』, 최성만·김유동 역, 한길사, 2009.

-, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. by John Osborn, Verso. 1998.

2차 문헌

(단행본)

Aristotle, *Problems*, Trans. by W. S. Hett, Harvard University Press, 1936.

Billings, Joshua & Leonard, Miriam(ed.), *Tragedy and the idea of modernity*, Oxford University Press, 2015.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing*, 1989, MIT Press, 1991.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford University Press, 1989. (국역: 이창국 역, 『우울증의 해부』, 태학사, 2004.)

Ferber, Ilit, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford University Press, 2013.

Flatley, Jonathan, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Harvard University Press, 2008.

- Gilloch, Graeme, Walter Benjamin: Critical Constellations, Polity, 2002.
- Hippocrates, Volume IV, trans. by W. H. S. Jones, Harvard University Press, 1931.
- Kilbansky, Raymond, Panofsky, Erwin & Saxl, Fritz, Saturn and Melancholy, Kraus Reprint, 1964.
- Nägele, Rainer, Theater, Theory, Speculation, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Pensky, Max, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning, Massachusetts University Press, 1993.
- Radden, Jennifer(ed.), The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva, Oxford University Press, 2000.
- Sontag, Susan, Under the Sign of Saturn, Vintage Books, 1981.
- Weber, Samuel, Theatricality as Medium, Fordham University Press, 2004.
- 김동규, 『멜랑콜리아』, 문학동네, 2014.
- 김병옥, 안삼환, 안문영 역음, 『도이치문학 용어사전』, 서울대학교출판부, 2001.
- 김성곤, 『독일문학사』, 글로벌콘텐츠, 2011.
- 노태한, 『독일문예학개론』, 한국학술정보, 2007.
- 도젠하이머, 엘리제, 『연극으로 보는 사회사』, 국중광 외 역, 한신대학교 출판부, 2003.
- 로트만, 쿠트, 『독일문학사』, 이동승 역, 탐구당, 1986.
- 루세, 장, 『바로크 문학』, 조화림 역, 예림기획, 2001.
- 뢰쉬, 호프만, 『독일 문학사』, 오한진 외 역, 일신사, 1992.
- 박혜정, 『멜랑콜리』, 연세대학교 대학출판문화원, 2015.

보이팅, 볼프강 외, 『독일문학사』, 허창운, 윤세훈, 홍승룡 역, 삼영사, 1988.

브렌너, 페터, 『신독일문학사』, 정인모·허영재 역, 새문사, 2008.

브로더젠, 몸메, 『발터 벤야민』, 이순예 역, 인물과사상사, 2007.

셰익스피어, 윌리엄, 『햄릿』, 노승희 역, 펍클래식코리아, 2010.

슈퇴리히, 한스 요하임, 『세계 철학사』, 박민수 역, 자음과모음, 2008.

신정아, 『바로크』, 살림, 2004.

아감벤, 조르조, 『예외상태』, 김항 역, 새물결, 2009.

아렌트, 한나, 『어두운 시대의 사람들』, 홍원표 역, 인간사랑, 2010.

아이스퀼로스, 『아이스퀼로스 비극』, 천병희 역, 단국대학교출판부, 1998.

안삼환, 『새독일문학사』, 세창출판사, 2016.

윤혜준, 『바로크와 ‘나’의 탄생: 햄릿과 친구들』, 문학동네, 2013.

이원양, 『독일 연극사』, 두레, 2002.

제임슨, 프레데릭, 『맑스주의와 형식』, 여홍상·김영희 역, 창비, 2014.

최문규, 『과편과 형제』, 서강대학교출판부, 2012.

타우베스, 야콥, 『바울의 정치신학』, 조효원 역, 그린비, 2012.

푸코, 미셸, 『안전, 영토, 인구』, 오르트망 역, 난장, 2011.

하우저, 아르놀트, 『문학과 예술의 사회사2』, 백낙청·반성완 역, 창작과비평사, 1999.

하이데거, 마르틴, 『존재와 시간』, 전양범 역, 동서문화사, 1992.

(논문)

Cermatori, Joseph, “Traditions of the Baroque: Modernist Conceptual Stagings Between Theory and Performance,” Columbia University, 2016.

Deuber-Mankowsky, Astrid, “The Image of Happiness We Harbor: The

Messianic Power of Weakness in Cohen, Benjamin, and Paul”, New German Critique, No. 105, 2008.

Hagstrom, Kristina Maria Ottolina, “Melancholy Traces: Performing the Work of Mourning”, California University, 2006.

고지현, 「발터 벤야민의 “비애극” 개념: 칼 맑스의 “비극과 희극”의 성구(成句)를 중심으로」, 『시대와 철학 16』, 2005.

-, 「바로크 비애극에서 나타나는 권력론과 벌거벗은 생명」, 『브레히트와 현대연극 28』, 2013.

-, 「푸코와 벤야민: 바로크에 대하여」, 『독일문학 138』, 2016.

김동규, 「하이데거의 멜랑콜리 해석: 창작하는 자유인의 무거운 심정」, 『해석학연구 21』, 2008.

-, 「우리 사회의 멜랑콜리: 자본주의적 멜랑콜리와 좌파 멜랑콜리」, 『헤겔연구 35』, 2014.

김동훈, 「죽음을 부르는 질병인가, 인간 실존의 근원적 조건인가」

김유동, 「비동일성의 드라마: 안드레아스 그뤼피우스의 『레오 아르메니우스』」, 『독일문학 45』, 2004.

-, 「안드레아스 그뤼피우스의 『그루지야의 카타리나』-복합적인 대립구조를 중심으로」, 『뫼히너와 현대문학 37』, 2011.

-, 「멜랑콜리: 17세기 유럽 문화의 한 가지 동인-시대적 배경, 바로크 멜랑콜리, 그리고 멜랑콜리 담론」, 『독일문학 123』, 2012.

-, 「교차로: 발터 벤야민의 독일 비애극의 원천과 관련지어 읽은 토마스만의 파우스트 박사(1)」, 『독일문학 139』, 2016.

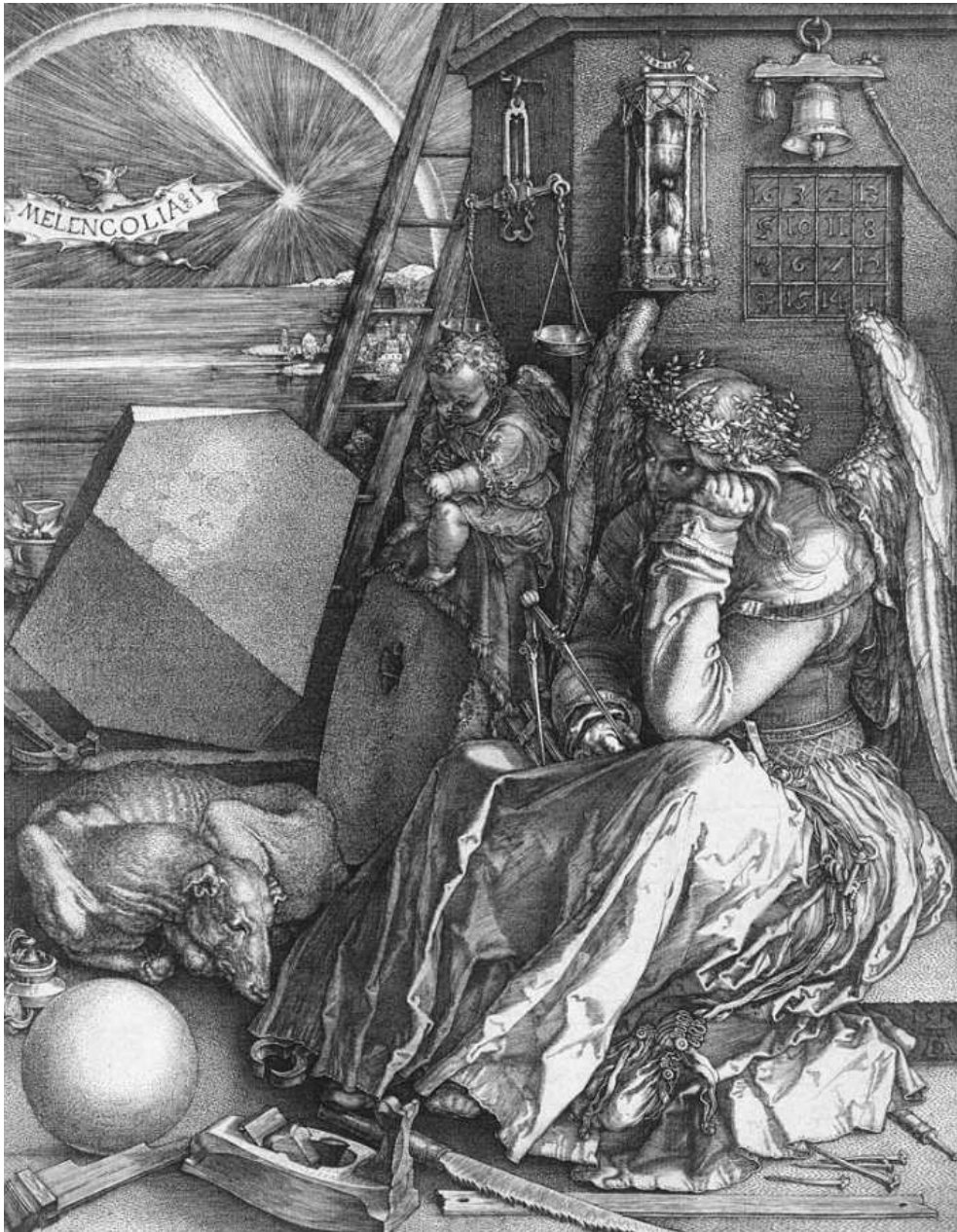
김효신, 「페트라르키즘과 유럽 문화 연구」, 『이탈리아어문학 43』, 2014.

문혜경, 「아이스킬로스의 『아가멤논』에 나타난 제우스의 정의와 Hybris」, 『서양고전학연구 29』, 2007.

박정기, 「알로이스 리글의 “양식사로서의 미술사”-방법론적 근본문제를 중심

- 으로」, 『미학 예술학 연구 16』, 2002.
- 서동욱, 「현대사상으로서 바로크: 벤야민과 들뢰즈의 경우」, 『철학논집 44』, 2016.
- 신은영, 「중세극에 나타난 악마」, 『프랑스로고전문학연구 14』, 2011.
- 신춘호, 「루소 아동교육론의 재고찰: 자연의 두 의미」, 『한국초등교육 23(3)』, 2012.
- 심희정, 「도상학과 관화-뒤러의 <멜랑콜리1>속의 도상의 의미와 해석」, 『일러스트레이션학 연구, 14』, 2004.
- 안성권, 「날개 달린 뮤즈」, 『독어교육 50』, 2011.
- 오창진, 「루소의 ‘자연’ 개념에 관한 연구」, 『교육철학 45』, 2011.
- 윤교찬, 「바울의 ‘지금의 시간’, 벤야민의 ‘지금시간’, 그리고 아감벤의 ‘철학적 고고학」, 『현대영어영문학 60』, 2016.
- 이경진, 「제발트 문학에 나타난 멜랑콜리 연구: 발터 벤야민의 멜랑콜리적 역사철학을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2008.
- 임석원, 「발터 벤야민의 알레고리 개념 연구: 『독일 비극의 원천』을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2003.
- 임태평, 「루소의 자연개념과 자연인」, 『교육철학 29』, 2006.
- 최문규, 「근대성과 “심미적 현상”으로서의 멜랑콜리」, 2005.
- 최성만, 「벤야민 횡단하기Ⅱ」, 『문화과학 47』, 2006.
- 하선규, 「벤야민의 역사철학적 이념론과 예술철학에 대한 시론(試論): 『비애극서』의 「인식비판 서문」을 중심으로」, 『미학 예술학 연구 28』, 2008.
- 황효식, 「『햄릿』과 영국의 종교개혁」, 『Shakespeare Review 43(2)』, 2007.

참고도판



[도판1] Albrecht Dürer, 'Melencolia I', 1514, Engraving, 24×18.5cm

Abstract

A Study on Walter Benjamin's Theory of Melancholy – Focusing on *Ursprung des deutschen Trauerspiels* –

Baek, Soohyang
Department of Aesthetics
The Graduate School
Seoul National University

This thesis aims to clarify the meaning of Walter Benjamin's melancholy concept focusing on his book named *The Origin of German Mourning Play*(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) published in 1928. In order to understand the meaning, I will analyse the characteristics of melancholy in Benjamin's research of mourning play(*Trauerspiel*), the central material of the book, with the premise that the plays were formed and embraced by the melancholic situation of the seventeenth century. His melancholy, which results in this, is a dialectical idea that contains the tension of mourning(*Trauer*-) and play(-*Spiel*), extends the discussion of melancholy beyond sadness and depression.

In general, today's concept of melancholy is often identified with depression. Benjamin's theory of melancholy is noteworthy if we want to

revive the broader meaning of the past that this concept has had. In his book, Benjamin traces melancholy's history of concepts, furthermore he re-defines the concept of melancholy under his particular dialectical way of thinking. He draws out the concept by grasping and analysing the mourning of the Baroque and the theatrical expression of the mourning from the theater of the Baroque period. And the goal of this thesis is to reconstruct Benjamin's melancholy concept which is presented indirectly by way of art criticism, in his dialectical structure in a clear way.

The melancholic mourning of the Baroque that Benjamin shows through criticism of play connotes 'the eschatological view of the world', 'self recognition as a poor creature' and 'the abolition of progressive ideas.' In this way, Benjamin's concept of melancholy implied absolute mourning that can not be overcome as a human being, but I raise the need to capture a turning point for Benjamin's melancholy since he strongly criticized the nihilistic depression.

In this paper, I want to emphasize that the mourning of Baroque was presented through mourning plays, that the mourning of melancholy was revealed through activities of play. For Benjamin, the concept of play is to imagine something different from reality, and in the context of Benjamin's book, to see indirectly beyond the impossibility of human beings which bears the melancholic sorrow. However, for the Baroque people who had a strong sense of reality, the play, the imaginative function is realized by recognizing even the play on the reality. Thus, in Baroque, play is not an act of rebellion against mourning from reality, but rather an act of reflexive perceiving of mourning. In this book, the concept of play is identified as an moment to sustain melancholy rather than merely an afterthought accompanied by melancholy.

So this article defines Benjamin's melancholy as 'dialectical melancholy' and postulates 'mourning' and 'play' as two dialectic

moments. These two moments maintain melancholic status while interacting in dialectical tension, not converging to either side. My purpose is not to clarify Benjamin's fragmentary description by schematically dividing it. Because his descriptive non-systematicness is due to his specialistic characteristics of his way of thinking which considers the ever-flowing moments, the phenomena of life caught only intermittently as object of thinking. Thus, the two moment I proposed should be understood as elements that are complicatedly overlapping and overlapping in tension, resulting in a new melancholic situation at every moment.

What kind of knowledge does Benjamin's melancholy theory give us? Recalling that his philosophical inquiry's object is 'an essential image of the phenomena of life', that is, 'idea', the mourning play book can be seen as a work on the idea of melancholy. And the idea of melancholy is a kind of transcendental truth that the philosopher restructured on the basis of melancholic phenomena of the past, so this theory is not only for people of the seventeenth century but also for us today. With the consideration of Benjamin's melancholic theory, we are not only able to go beyond the fragmentary understanding of melancholy, focusing on depression, but also to reach a creative affirmation while sustaining sorrow.

Keywords: Walter Benjamin, melancholy, mourning play, mourning, play, dialectic, Baroque

Student Number: 2014-22262